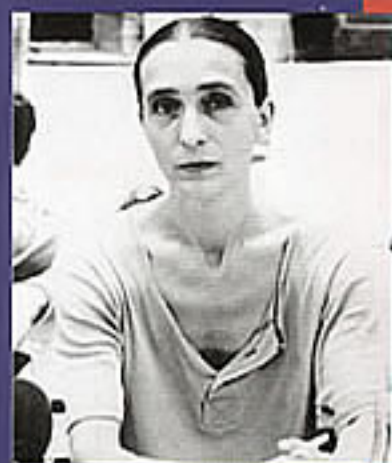
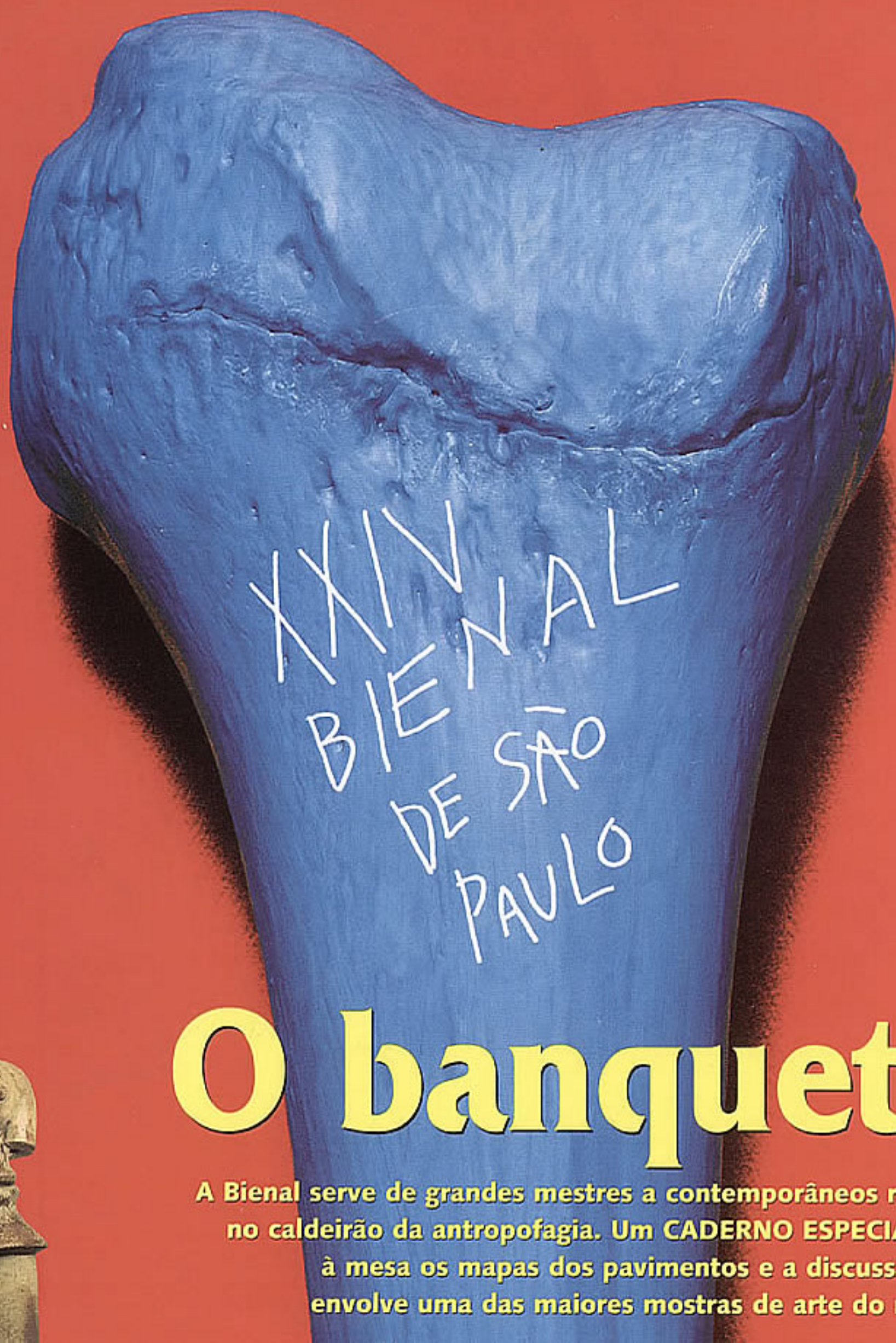
BRAVO!

OUTUBRO 98 - ANO 2 - Nº 13 - R$ 6,00 www.revbravo.com.br no Universo Online

LIVROS
TODOS OS EUS DE FERNANDO PESSOA NA OBRA REEDITADA

22ª MOSTRA DE SP
O CINEMA DE AUTOR CONTRA OS TIGRES DE PAPEL DA IMPRENSA

EXCLUSIVO
COM PINA BAUSCH NA FESTA BABÉLICA DOS 25 ANOS DE SEU TEATRO

ARTES PLÁSTICAS
OS MITOS DE BRENNAND DEIXAM O TEMPLO PARA EXPOSIÇÃO INÉDITA

XXIV BIENAL DE SÃO PAULO

O banquete

A Bienal serve de grandes mestres a contemporâneos radicais no caldeirão da antropofagia. Um CADERNO ESPECIAL traz à mesa os mapas dos pavimentos e a discussão que envolve uma das maiores mostras de arte do mundo

OUTUBRO 1998 – NÚMERO 13 www.revbravo.com.br no Universo Online

Capa: concepção de Rico Lins, foto de Fernando Laszlo. Nesta página e na página 6, cena da coreografia *Viktor*, de Pina Bausch

(CONTINUA NA PÁG. 6)

PRODUÇÃO DE CAPA DANIELA SANTILLI/FOTOS DESTAQUES DA CAPA: DIVULGAÇÃO / KEYSTONE / RÔMULO FIALDINI/DIVULGAÇÃO / SUMÁRIO: FOTO MAARTEN VANDEN ABEELE

BRAVO!

(CONTINUAÇÃO DA PÁG. 4)

MÚSICA

TEATRO E DANÇA

SEÇÕES

Dentre os presentes que já recebi, o que mais me agradou foi a assinatura de **BRAVO!**. Uma revista completa, com temas atuais e apresentação espetacular.

Valdete Gomes Ribeiro
Presidente Alves, SP

Senhor Diretor,

Questões Tolentinas

Durma-se com um veneno desses. Primeiro foi o ataque indiscriminado a tudo que se fez e se propôs na Semana de 22, realmente um movimentozinho ridículo, mas que instaurou uma dimensão diferente no pensar a cultura e a escrita. Agora, o festival de deboches à obra – e à pessoa – de Ana Cristina Cesar. Arte e palavra são matéria-prima da vida: problematizam a existência. Enquanto autor, Bruno Tolentino não atinge essa dimensão, e, como leitor, não parece capaz de detectá-la em quem tem realmente o poder de gerar com a palavra uma brecha no ser.

Carlos Moreira
via e-mail

Banquete de Equívocos, de Fernando de Barros e Silva (edição nº 9), sobre ensaio de Bruno Tolentino (edição nº 8), repete uma tendência da imprensa nas questões do poeta: não tratar do essencial nos seus textos e tentar rotulá-lo, na tentativa de desqualificá-lo. Foi assim nas polêmicas com os irmãos Campos e com Caetano Veloso. Fernando de Barros toma como centro de sua análise a idéia de que, para Tolentino, o modernismo foi um ataque à gramática, partindo daí para uma série de conclusões/agressões, como "poeta furibundo", "conservador", "passadista militante". Mas, no texto de Tolentino, o empobrecimento da língua é apenas uma das muitas conseqüências citadas, e nunca o ponto central.

Nelson de Sena
Caratinga, MG

Li *O Alquimista* em português e não me emocionei com um prosador cuja melhor página foi escrita por meu ilustre conterrâneo, Oscar Wilde, embora o conto do gênio irlandês figure na contracapa sem que ali conste indicação de autor. Enfim, procedimentos editoriais brasileiros que não serão abordados na minha tese sobre a poesia deste país. Por causa da tese, já havia lido a obra de Mr. Tolentino, desigual por ser tão derivativa (há muito mais que manchas de Auden e Rilke) e mal versificada (*Os Sapos de Ontem*). Dessa forma, não me surpreendi quando li, na revista *República*, o seu julgamento de Paulo Coelho como "seu igual", uma vez que a obra deste último também é essencialmente derivativa. Posteriormente, li seus artigos em **BRAVO!** sobre Oswald de Andrade, um poeta menor, e Ana Cristina Cesar, este muito divertido porque ela é justamente o oposto de Mr. Tolentino: ela não copia Eliot, Dickinson, Baudelaire, Elizabeth Bishop, ou Drummond, Bandeira, Jorge de Lima: ela os incorpora e os torna em sua própria voz (mesmo quando os cita literalmente, como em *O Homem Público Nº 1 – Antologia*, de *A Teus Pés*!).

Oliver Witson
Rio de Janeiro, RJ

Não é engraçado como prolifera no Brasil o culto de determinadas nulidades e qualquer crítica a elas desencadeia uma onda de ódio irracional, como se fosse uma temível profanação? Digo isso a respeito da resposta do leitor Antonio de Padua Bueno ao artigo de Bruno Tolentino sobre Ana Cristina Cesar. O tom é de um iniciado falando para profanos, mas a raiva deve ter prejudicado a percepção do leitor, porque dizer que o maior poeta do país não conhece poesia é uma tolice tão notável que só pode ter sido proferida em momento de raiva. Já o sr. Fernando de Barros e Silva, no artigo *O Idiota Privado*, em seu parágrafo final, enuncia outra tolice. Ora, o problema é a mercantilização de setores que se prestem a funções mais elevadas; dizer que há mercantilização da economia é simplesmente um pleonasmo. A privatização de empresas é um fenômeno econômico, visando a resultados econômicos; nada mais natural que se preste a uma mercantilização. Dizer que é um dos "sintomas da vocação mercantil desta época" é uma bobagem, a não ser que se acredite numa economia de vocação não-mercantil, o que é uma contradição de termos.

Alvaro R. V. de Carvalho
Rio de Janeiro, RJ

Cacilda

Gostaria de parabenizá-los pela excelente reportagem sobre a grandiosa e sempre inesquecível Cacilda Becker. Assim temos como recordar aquela que foi a primeira dama do teatro brasileiro em épocas difíceis. **BRAVO!** está cada vez melhor.

João de Pontes Jr.
Campinas, SP

A seção *Ensaio!* é tão bem escrita que fica difícil manter o pique no resto da revista. Foi o que ocorreu no nº 12, na "biografia" de Cacilda Becker. Amontoado de clichês, num único parágrafo aparecem coisas como "revelou um sorriso largo", "encontrou acolhida carinhosa". E parabéns a Olavo de Carvalho. Sua resposta, na mesma edição, é um momento luminar da imprensa brasileira, em geral entregue a um bom-mocismo insuportável.

Irã Dudeque
via e-mail

Caravaggio

Em *A Lição de Caravaggio ao Masp*, o curador da mostra, Luiz Marques, afirma que a exposição é histórica porque

(CONTINUA NA PÁG. 10)

(CONTINUAÇÃO DA PÁG. 8)

traz "pela primeira vez Caravaggio". Isso não é verdade. Em 1954, fui monitora da mostra *De Caravaggio a Tiepolo*, no Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro, que esteve antes em São Paulo, preparada por Franco Albini.

Sofia C. de Amorim
Vassouras, RJ

Chico Alves

Parabéns pela matéria sobre Francisco Alves. Tenho 23 anos e desde os 13 coleciono tudo sobre MPB, inclusive discos de cera, 78 rotações e gravações originais do início do século da Casa Edson. Chico Alves sempre foi meu cantor favorito, e passei a adolescência ouvindo suas músicas. Tinha medo de que ninguém se lembrasse do aniversário dele. E vocês nos deram um presente maravilhoso.

Marcelo B. de Castro
Fortaleza, CE

Música

Eu e meu marido, que é músico, achamos de grande importância o sério compromisso de **BRAVO!** com informações culturais de qualidade e relevância. Entretanto, estamos preocupados com os rumos futuros, pois as sugestões dos leitores para popularizar os cadernos, principalmente no que se refere à música, podem provocar queda de qualidade. Acreditamos que a mescla é favorável, mas que isso não afete os artigos que tratam de profissionais e atividades eruditas, que têm tão pouco espaço na mídia.

Adriana e Áderson
via e-mail

Ensaio!

Ao retornar da Alemanha nesta semana, deparei-me com meu nome incorretamente grafado em **BRAVO!**, na seção *Ensaio!*, às páginas 19 e 20. Solicito que o erro seja corrigido na próxima edição.

Luís Antônio Giron
via e-mail

De fato. Ensaio! *grafou* Girón, *com acento, espanholizando um sobrenome italiano — vêneto, precisamente —, pelo que pedimos desculpas.*

Gostaria de saber do sr. ilustríssimo (tradíssimo) Olavo de Carvalho do que ele desgosta tanto nos "disquinhos do sr. Giron" a ponto de desejar excluir o "dono" deles do universo (uma *metábasis eis alto guénos* aplica-se a isto, afinal...).

Marcos Aurélio Peterlevitz
via e-mail

Cinema

Uma crítica à resenha de Rogério Sganzerla: ele foi por demais complacente com o filme de Fábio Barreto, *Bela Donna*. O filme de Barreto está abaixo da crítica. A excelente interpretação da cearense Florinda Bolkan (não mencionada na crítica) contrasta com a fragilidade do restante do elenco. O casal protagonista é lamentável, e o resultado final do filme é horrendo e intragável.

Evandro Silva
via e-mail

Bravíssimo!

Acompanho o sucesso da revista desde o primeiro número. Sua qualidade editorial é inegável: bom conteúdo e bela diagramação. A seção de artes plásticas é ótima: transmite informações boas para o público não-especializado.

Simone Zaccarias
São Paulo, SP

Quero parabenizá-los pelo excelente trabalho: trazer uma revista tão rica culturalmente para nossas mãos. A matéria sobre García Lorca e a entrevista com Robert Redford estavam ótimas.

Anita Presbitero da Silva
Recife, PE

AS RESPOSTAS DE OLAVO DE CARVALHO

Ao leitor Marcos Aurélio Peterlevitz:

Obviamente nada tenho contra disquinhos — tanto que aconselhei ao sr. Giron dedicar-se a eles em tempo integral —, nem contra a presença do sr. Giron no universo, fora do qual ele não poderia aliás seguir o meu conselho. A reação estapafúrdia do leitor explica-se da seguinte maneira. Num ambiente dominado pelo falatório inconseqüente, uma demonstração conclusiva e irrespondível é coisa tão rara e estranha que causa medo: a força da prova é demonizada como agressão. Eis a quanto se chega quando uma cultura, tendo esquecido o que é verdade objetiva, reduz a linguagem à mera expressão de desejos arbitrários.

Estante BRAVO!

Internauta tem acesso a todos os livros indicados em BRAVO!

Já é possível comprar na Internet todos os livros indicados pelos críticos de **BRAVO!**. Basta entrar no site da revista e pesquisar. Há duas maneiras de fazer isso: pelo agendão do mês corrente, com as indicações, ou nos agendões das edições anteriores de **BRAVO!**. As vantagens são grandes: os preços dos livros estão abaixo dos preços de mercado, compras maiores ganham descontos maiores, e os assinantes de **BRAVO!** ganham descontos ainda mais especiais. Novos acordos entre a revista e as editoras garantem aos leitores acesso a todas as obras. E, sempre que a revista organizar um bate-papo com escritores, o internauta terá à disposição não apenas a lista, mas também dados sobre a obra dos autores, o que poderá enriquecer a conversa.

Borges. Clarice e Lessing: a literatura segundo os melhores

Navegando com Tchekhov

Site permite a formação de grupos para assistir a ensaios abertos de peças de teatro

A **BRAVO! On Line** está organizando grupos para assistir aos ensaios abertos das peças *As Três Irmãs*, de Tchekhov, dirigida por Bia Lessa, que está em cartaz no Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio, e *Só as Mães São Felizes*, do grupo Parlapatões, Patifes & Trapalhões, com direção de Hugo Possolo, no Sesc Pompéia, em São Paulo. Para se increver, basta ter acesso à seção *Dicas*. Em setembro, foram postas à disposição dos internautas entradas para a Orquestra Philharmonia de Londres, que fez três apresentações no Teatro Cultura Artística, em São Paulo. A compra dos ingressos pode ser feita por meio do site da revista.

Central do Brasil na cabeça

Filme é eleito o melhor por internauta

Central do Brasil, de Walter Salles, foi considerado no mês passado pelos internautas de **BRAVO!** o melhor filme do ano. O curioso é que foi uma votação rigorosamente unânime.

Museu de perto

Como fazer visitas monitoradas

BRAVO! continua organizando visitas monitoradas às principais mostras de artes plásticas dos mais importantes museus de São Paulo e Rio. O internauta escolhe a mostra de sua preferência, faz a inscrição e o pagamento e só sai de casa no dia da visita, que é sempre feita em grupos pequenos e exclusivos, com monitores especializados. Consulte o site para conhecer a agenda de outubro.

Dias Gomes e Bia Lessa no chat

Os jornalistas Sérgio Augusto e Jorge Caldeira também conversam com os leitores no mês de outubro

Setembro marcou a consagração dos bate-papos das quartas-feiras promovidos pela **BRAVO! On Line**, que tiveram início em agosto. Para este mês, estão previstos os encontros no chat com o jornalista e crítico Sérgio Augusto, a diretora de teatro Bia Lessa, o dramaturgo Dias Gomes e o escritor Jorge Caldeira. As datas reservadas a cada um ainda estão sujeitas à confirmação. Consulte o site de **BRAVO!** ou a própria página de abertura do *Bate-Papo* do Universo Online. Até agora, mas de 1.300 pessoas tiveram a oportunidade de acompanhar a conversa com o poeta e ditor de *República* Bruno Tolentino, com o editor-chefe de *República* e **BRAVO!**, Reinaldo Azevedo, o crítico de teatro e editor da revista Jefferson Del Rios, o escritor e cartunista Millôr Fernandes, o fotógrafo Cristiano Mascaro e o jornalista Sérgio Augusto de Andrade, todos eles colaboradores de **BRAVO!**.

Acima, um dos links que abrem novos caminhos

BRAVOGRAMA

O melhor da cultura em outubro: espetáculos, livros, música, exposições e filmes em destaque nesta edição

EDITOR
Luiz Felipe d'Avila

DIRETOR DE REDAÇÃO
Wagner Carelli

REDAÇÃO
Chefes: Reinaldo Azevedo, Vera de Sá. *Secretário:* Sérgio Ribas. *Editores:* Josiane Lopes (*especial*), André Luiz Barros (*Rio de Janeiro*), Jefferson Del Rios, Michel Laub, Regina Porto. *Repórteres:* Daniela Rocha, Flávia Rocha, Mari Botter, Rodrigo Brasil (*São Paulo*); Gilberto de Abreu, Renata Santos (*Rio*). *Editores-contribuintes:* Ana Maria Bahiana (*Los Angeles*), Ana Francisca Ponzio, Bruno Tolentino, Carlos Eduardo Lins da Silva (*Washington*), Daniel Piza, Hugo Estenssoro (*Londres*), José Onofre, Katia Canton. *Revisão:* Helio Ponciano da Silva, Ricardo Jensen de Oliveira. *Produção:* Dina Amendola, Alessandra Bento de Moraes (*secretária*)

ARTE
Diretora: Noris Lima. *Produção Gráfica:* Wildi Celia Melhem (*chefe*), Teca Farah. *Editora:* Monique Schenkels
Chefe: Sergio Rocha Rodrigues. *Assistentes:* Mabel Böger e Therezinha Prado

FOTOGRAFIA
Editor: Eduardo Simões. *Repórter:* Kiko Coelho. *Produção:* Anna Christina Franco, Marina Leme, Regina Rossi Alvarez, Valéria Mendonça (*internacional*)

ENSAIO
Fernando de Barros e Silva, Jorge Caldeira, Olavo de Carvalho, Sérgio Augusto, Sérgio Augusto de Andrade

CRÍTICA
Agnaldo Farias, Arthur Omar, Aurora Fornoni Bernardini, Barbara Heliodora, Carlito Azevedo, Claudia Saldanha, Frederico Morais, George Moura, Ivana Bentes, José Antonio Pasta Jr., José Miguel Wisnik, José Roberto Teixeira Leite, Ligia Canongia, Luiz Camillo Osorio, Miguel Sanches Neto, Ned Sublette (*Nova York*), Sérgio de Carvalho, Tadeu Chiarelli, Teixeira Coelho, Wilson Martins

COLABORADORES
Adriana Méola, Adriana Braga, Aimar Labaki, Alberto Fuguet (*Santiago*), Alcir N. Silva (*Nova York*), Alice Campoy, Alice K., Américo Mariano (*Paris*), André Barcinski (*Nova York*), Aristides Alves, Arthur Nestrovski, Benedito Nunes, Bob Wolfenson, Bruno Veiga, Caio Martinelli, Cárcamo, Carlos Goldgrub, Carlos Heli de Almeida, Carlos Heitor Cony, Christian Parente, Claudio Edinger, Cristiano Mascaro, Diógenes Moura, Donaire, Ed Viggiani, Eduardo Bueno, Eduardo Portella, Enio Squeff, Everton Ballardin, Fábio Cypriano (*Berlin*)Fernando Lemos, Fernando Monteiro, Fernando Peixoto, Ferreira Gullar, Flávio Marinho dos Santos, Frédéric Pagès (*Paris*), Howard Mandel (*Nova York*), Irineu Franco Perpétuo, Iván Izquierdo, João Marcos Coelho, João Máximo, José Castello, Jó de Carvalho (*Paris*), Lélis, Libero Malavoglia, Luca Rischibieter, Luís André do Prado, Luis S. Krausz, Luis Santos, Manuel Vilas Boas, Maria da Paz Trefaut, Marcelo Buainain (*Lisboa*), Marcelo Laurino, Marco Polo, Mariana Barbosa (*Londres*), Michele Moulatlet, Nicolau Sevcenko, Paulo Carneiro, Paulo Fridman, Paulo Garfunkel, Paul Mounsey, Penna Prearo, Pepe Escobar (*Paris*), Ricardo Sardenberg (*Nova York*), Rico Lins, Rogério Reis, Rogério Sganzerla, Stella Caymmi, Tânia Nogueira, Tereza Arruda (*Berlim*), Willian Mariotto

DIRETOR DE PROJETOS: Wagner Carelli
PROJETO GRÁFICO: Noris Lima

PUBLICIDADE
DIRETOR: José Mario Brito
EXECUTIVOS DE NEGÓCIOS: Luiz Carlos Rossi, Patricia Queiroz, Sonia Maciel
COORDENAÇÃO DE PUBLICIDADE: Suely Gabrielli

REPRESENTANTES
Bahia – Ponto de Vista Marketing e Com. (Gorgônio Loureiro) – av. Pinto de Aguiar, 83, Sl. 102 – Patamares – CEP 41710-000 – Tel./Fax: (071) 362-6665 / Brasília: Espaço Comunicação Integrada e Repr. Ltda. (Charles Marar) – SCS – Edifício Baracat, cj. 1701/6 – CEP 70309-900 – Tel. (061) 321-0305 – Fax: (061) 323-5395 / Paraná/Santa Catarina: News Repr. Com. Ltda. (Carlos Niehues) – r. Eça de Queiroz, 1.083, cj. 507 – Ahú – Curitiba – PR – CEP 80540-140 – Tel./Fax: (041) 253-2937 / Rio de Janeiro: Triunvirato Comunicação Ltda. (Milla de Souza) – r. México, 31 – GR. 1403 – Centro – CEP: 20031-144 – Tel./Fax: (021) 533-3121 / Rio Grande do Sul: Corezola Associados Ltda. (Carlos Corezola) – r. Olinda, 525, apto. 404 – CEP 90240-570 – Tel./Fax: (051) 325-3059

CIRCULAÇÃO
DIRETOR: Sérgio Luiz Colletti
ADMINISTRAÇÃO: Luiz Fernandes Silva
SERVIÇO DE ATENDIMENTO AO ASSINANTE: Ana Paula Martins Silva, Juliana Brito. Tel. (DDG): 0800-14-8090 – Fax: (011) 820-9833, ramal 211
Venda de assinaturas – Tele Eventos – Marketing direto: Tel. DDG 0800.111.880.

DEPTO. FINANCEIRO
Eliana Barbieri Espósito

D'AVILA COMUNICAÇÕES LTDA.
DIRETOR-PRESIDENTE: Luiz Felipe d'Avila
SECRETÁRIA: Gracimar Cordeiro dos Santos

APOIO CULTURAL:

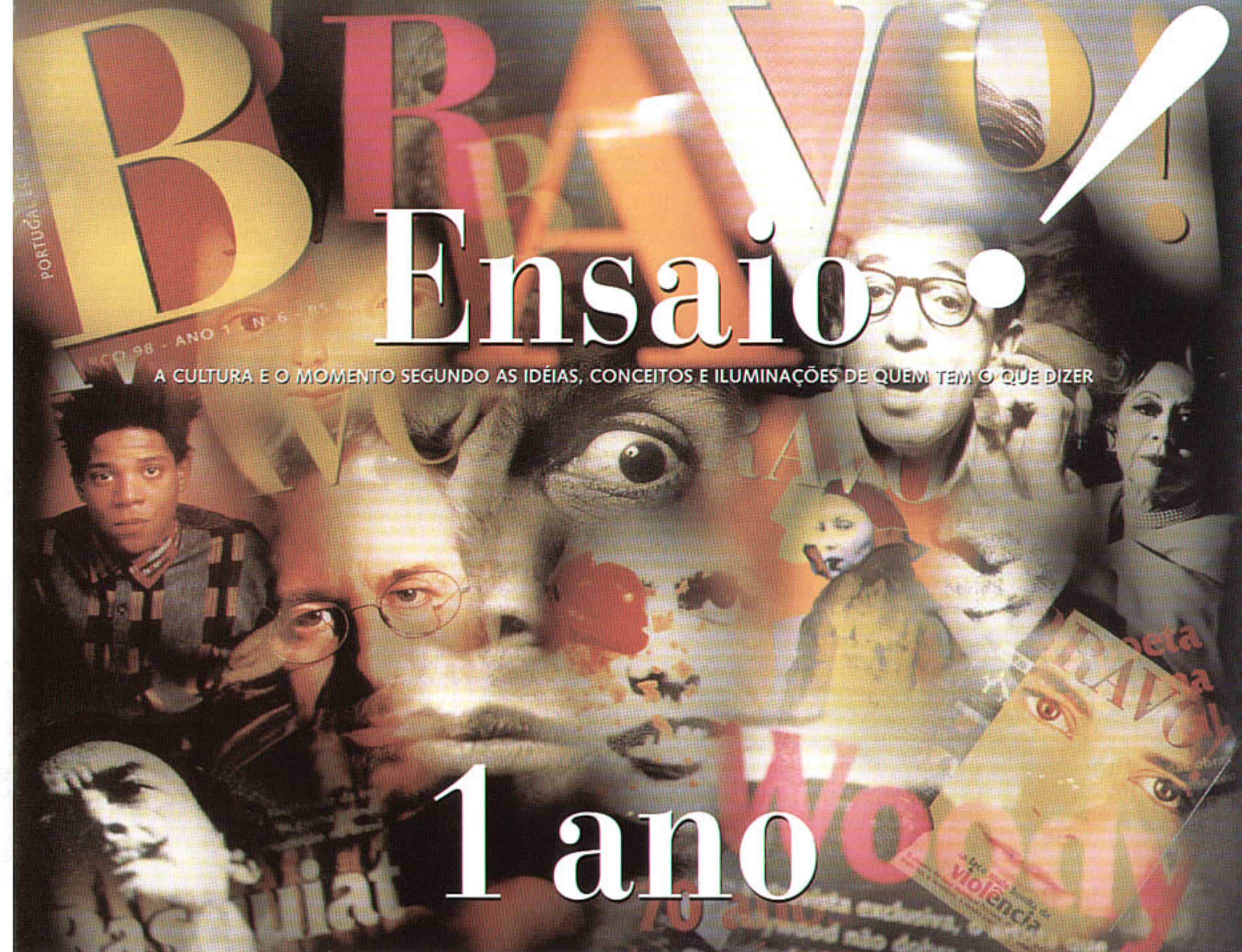
Banco Real

APOIO INSTITUCIONAL DA PREFEITURA DO MUNICÍPIO DE SÃO PAULO – LEI 10.923/90.

LEI DE INCENTIVO À CULTURA – MINISTÉRIO DA CULTURA

BRAVO! (ISSN 1414-980X) é uma publicação mensal da D'Avila Comunicações Ltda. Rua do Rocio, 220 – 9º andar – Tel. (011) 820-9833 – Fax: (011) 829-7202 – Vila Olímpia – São Paulo, SP, CEP 04552-000 – E-mail: revbravo@uol.com.br. – Home Page: **www.revbravo.com.br** – Redação Rio de Janeiro: av. Presidente Wilson,164 – cj.1209 – CEP 20030-020. Jornalista responsável: Wagner Carelli – MTB 10.809. Os textos assinados são de responsabilidade dos autores e não refletem, necessariamente, opinião da revista. É proibida a reprodução total ou parcial de textos, fotos e ilustrações por qualquer meio, sem autorização. **Impresso na Antártica Quebecor S.A. Stgo-Chile – Fotolitos: Relevo Araujo, Village e vox – Distribuição exclusiva no Brasil e em Portugal (Bancas): Fernando Chinaglia. Entrega em Domicílio: Via Rápida.** Tiragem desta edição: 50.000 exemplares.

As várias capas que flexionaram a revista no plural durante um ano

FOTO ABERTURA FERNANDO LASZLO

SEMPRE ALERTA

De volta para a frente

BRAVO! retoma uma grande, a melhor tradição

Por **Sérgio Augusto**

A cena se passa no interior de uma casa de classe média alta, possivelmente paulistana, porque é em São Paulo que a maioria dos nossos comerciais de TV é produzida. O café da manhã (ou *breakfast*, como preferem os paulistanos com complexo de nova-ioquinos) já está sendo tomado pelos donos da casa quando, na sala contígua, uma criada, adrede uniformizada, deposita displicentemente sobre uma mesinha a mais nova edição de uma revista semanal brasileira, que, tão logo a criada gira sobre os pés para retomar outros afazeres, desliza e cai no chão. Tudo isso em câmara lenta. Ao ver a publicação estatelar-se no soalho, a família em peso interrompe o desjejum e se precipita em direção à sala contígua para pegar a revista – também em câmara lenta. Para evitar que o marido alcance a revista antes dela, a mulher o puxa pela faixa do robe e o derruba, derrapando a seguir numa casca de banana que o marido, mesmo caído, conseguiu pôr no seu caminho. (Reconstituo de memória um comercial da revista semanal *Época*, veiculado pela televisão no horário nobre durante o mês de agosto, e desde já me desculpo por eventuais imprecisões, embora esteja seguro de que o essencial foi acima descrito com o máximo de rigor.)

Para embalar tão encarniçada disputa pela posse de um semanário, os autores do comercial não escolheram, felizmente, aquele aborrecido e surrado tema composto por Vangelis para as corridas de *Carruagens de Fogo*, mas o segundo movimento, o *allegretto*, da *Sétima Sinfonia* de Beethoven, que aprendi a venerar ao assis-

tir a *Lola*, de Jacques Démy, em 1961, e nunca mais consegui dissociar dos elegantes *travellings* daquele filme. Schumann, que já estava morto havia quase um século quando a câmera de Démy seguiu Anouk Aimée pelas ruas de Nantes, associava o *allegretto* à cerimônia nupcial de um casal de aldeões; Karl Marx, a uma cavalgada mourisca; Ortigue, a uma procissão numa velha catedral ou nas catacumbas; Düremberg, ao sonho de amor de uma velha odalisca; e o ainda mais imaginativo Carl Iken, a um levante político.

É bem possível que Beethoven achasse todas essas associações tolas, descabidas, mas talvez não tão desairosas quanto a que muitos contemporâneos da campanha de lançamento da revista *Época* poderão cometer ao ouvir os solenes acordes do *allegretto* daqui a alguns anos. "Essa não é a música daquela família que quase se mata por causa de uma revista?", perguntarão eles — a menos, é claro, que acabem fazendo com a *Sétima* o que fizeram com o *Adágio* de Albinoni, uma ou duas fugas de Bach e a *Quinta* e a *Nona* de Beethoven, que, de tão vulgarizados pelo cinema e a publicidade, hoje nos sugerem um emaranhado de coisas: um filme de Orson Welles, a banha Rosa, o Dia D, um carro de último tipo, etc. Beethoven à parte, uma dúvida persiste: por que diabos brigar e até pôr em risco a integridade física de um parente por causa de uma revista? Por que tanta pressa de ler uma publicação como *Época*? Apesar de já ter trabalhado em dois exemplares do gênero, não sou um entusiasta de revistas semanais inspiradas no modelo *Time*, que, em geral, parecem feitas exclusivamente para quem não tem tempo ou não gosta de ler jornais. Evidente que existem exceções e a melhor delas, a meu ver, é a centenária *The Nation*, alternativa em quase tudo, sobretudo na maneira de encarar e analisar os fatos.

Embora lançada como uma alternativa a *Veja* e *IstoÉ*, faltam a *Época* as marcas de distinção que verdadeiramente importam e fazem história. Decalcada na alemã *Focus*, não é malfeita, apenas mal concebida, prisioneira em excesso de gráficos e textos fragmentados, demasiado confiante na tese de que o jornalismo impresso só terá condições de sobreviver se imitar a ligeireza televisiva e fingir que não tem opiniões a dar. Ao folhear o primeiro número, Millôr Fernandes não se conteve: "É uma mistura de álbum de filatelia com catálogo do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística". Será que estávamos mesmo precisando de uma revista com o perfil de *Época*?

Rico Lins ilustra a Bienal do Livro: o corte que une

Será ela o avatar jornalístico do pagode e do tchan? Conseguirá ela desbancar as outras duas? Façam suas apostas. Eu já fiz a minha, com base em convicções pessoais que, afortunadamente, têm o respaldo dos mais lúcidos observadores do mercado editorial. Eles não têm mais dúvida de que, por uma questão de sobrevivência, os jornais e as revistas precisam ser profundos, didáticos, analíticos — e sobretudo bem escritos, o que vale dizer que seus textos precisam ser claros, precisos e sedutores. Caso contrário, desaparecerão, como um dia desapareceram os dinossauros e os bondes puxados a burro. A direção do jornal mais importante do mundo, o *The New York Times*, acredita nessa tese e já começou a tomar as providências necessárias. Nada de brindes aos leitores. O único brinde que a Grande Dama Cinzenta quer dar à sua clientela é um jornal de alta qualidade.

> A aceitação de **BRAVO!** é prova de que nem tudo está perdido, de que há público para sustentar a independência

Conforta saber que enquanto outras publicações, deslumbradas com o fátuo modernismo do *US Today*, remodelam seu layout, lambuzando-se de cores, gráficos e fotos, reduzindo o tamanho dos textos e encurtando frases e parágrafos, investindo, em suma, numa freguesia avessa à leitura e intelectualmente rombuda, o *The New York Times* decidiu tomar o caminho oposto, aumentando de maneira expressiva o seu volume de textos e ampliando a margem de liberdade estilística, por assim dizer, de seus repórteres e redatores. Não deu com os burros n'água, muito pelo contrário. O mesmo não se pode dizer, por exemplo, do *Boston Herald*, que não andava bem das pernas e investiu US$ 10 milhões para ficar com a cara de um McPaper. Quando sua primeira edição de fachada nova chegou às bancas, milhares de leitores a confundiram com o *US Today* e não a compraram. Patético, não? O pior é que, nem depois dos esclarecimentos necessários, o *Boston Herald* ameaçou sair do vermelho.

Muita gente se surpreendeu quando, um ano atrás, esta revista que você tem nas mãos entrou em cena, esbanjando sofisticação e remando contra a corrente, ou seja, acreditando cegamente no poder da palavra, na força da opinião, na pluralidade de idéias e na existência de um mercado propício a aventuras editoriais que respeitem e alimentem a perspicácia do leitor e não a sua cretinização. Sua imediata e, por enquanto, crescente aceitação, é uma prova de que nem tudo está perdido, de que nem tudo é *Caras*, de que, por aqui, ainda há público suficiente para sustentar uma revista cultural sem concessões, na melhor tradição de outras publicações com as quais também tive o orgulho de colaborar, como a velha e carioca *Senhor*, *Pasquim* e *Opinião*. O triunfo de **BRAVO!** é menos uma revolução do que a retomada de uma grande tradição, esquecida ou desprezada nos últimos tempos pela mediocridade geral. Que seja eterna enquanto dure o seu compromisso com a inteligência.

DONAIRE/RICO LINS

O VERBO DO POETA

Enlaces de família

BRAVO! e *República* repartem pão, biscoito e massa

Por **Bruno Tolentino**

Na faminta Madri do pós-guerra, durante os brindes oficais do banquete que encerrou sua visita de Estado, Evita anunciou que todos os meses a Argentina enviaria à Espanha um navio abarrotado de trigo; constrangido, o generalíssimo Franco agradeceu, sem privar-se de observar que no país, é claro, não faltava trigo... Ao que *la señora* Perón retrucou em alto e bom tom: "*¿Entonces por qué no lo ponen en el pán?*".

Para a equipe editorial de *República* é bem essa a função de **BRAVO!**, a revista que partiu dela e, seis meses depois, em represália a recriou. Tanto melhor! São agora, a cada quinzena, duas naves abarrotadas com o melhor trigo produzido num país farto do joio ideológico que havia décadas lhe serviam como jornalismo cultural. A função específica de **BRAVO!** é fazer com que chegue a melhor matéria-prima a todos os recantos em que se reparte o pão da cultura neste país; a de *República* difere apenas na medida em que modula a notícia em mensagem. Desde junho, o filhote deita mãos à obra, dispensa o joio, entrega o trigo, e o genitor mete a mão na massa e o põe no pão. É assim que se complementam as duas melhores revistas do Brasil de hoje — as duas pautas correspondem-se e se respondem.

> "Diretas-já" da criatividade, *República* e **BRAVO!** sabem que a educação do gosto se faz por si mesma

Reproduzem-se, como num jogo de espelhos gêmeos, os reflexos de uma cultura vibrante e vária que se ia habituando a desconhecer-se: soam os gritos de "Bravo!", ouvimos-lhes os ecos e, em seguida, a equipe matriz faz um balanço meditado da agitação e completa a travessia. Algo mais matizadamente a cada número, absorve-se a lição, digerem-se os efeitos e gestam-se, com mais vagar, aquelas reflexões sobre seu momento que uma cultura é capaz de fazer por si mesma.

Agora, de volta à anedota (verídica!) com que abri este artigo, duas clarificações. A primeira, a de que não, não há peronistas aqui na Redação de *República*; a outra, a de que sim, os "republicanos" — como nos chamam os "bravios" filhotes — criaram a **BRAVO!** para que fosse a sua Evita. Alguém perguntou: *¿Como así?* Explico já: é intenção das revistas oferecer ao país todos os brilhos, cores e matizes a que tinha e tem direito, a cornucópia que produz mas não vê porque a embaçam, distorcem, negam. É com essa imagem de seu esplendor nativo que sonha um público naturalmente refinado, e faminto de refinamentos, mas que insistem em tratar como um ignorantão a ser "instruído". Não se trata de fazer a cabeça de ninguém. O público-alvo de **BRAVO!** é o contrário dessa espécie de massa "al dente" que, refratária e rebelde, não conheceria "o seu lugar" na fila do gargarejo... Entre o real como cristaleira e a árvore de Natal como realidade, **BRAVO!** quer ser o presente de há muito devido aos que de fato fazem a nossa cultura, um grito de "Bravo!" aos brasileiros que se querem cultos, educados e não apenas aliciados.

Acima, uma "unha" de BRAVO! ampliada: grafismo é metáfora

Superar o populismo daquela arquetípica primeira-dama e aproveitar-lhe a lição de comunicação, menos a demagogia, é a meta maior da revista. **BRAVO!**, como *República* a concebeu, acorre à fome profunda de um país de que tanto se vinha abusando. Descartando a presunção de manipular "o público" — há tempos mera *masse de manoeuvre* na luta histérica pelo "poder" na República das Letras —, a revista quer apenas mostrar-lhe o que ele vale aos nossos olhos, e aos seus! Espécie de "diretas-já" da criatividade no país, acredita-se aqui na educação do gosto, com a ressalva de que esse processo se faz por si mesmo, por meio da participação jubilatória de todos no fermento artístico-intelectual da nação. Resultado: há um ano o produto oferecido tem ido ao encontro das mais legítimas aspirações do brasileiro de cada dia. Por isso mesmo, vai de encontro a um certo delírio de Oswald de Andrade — aquele "aluno de poesia" gazeteiro como ele só — para quem "as massas" ainda iriam comer do "*seu* biscoito fino"... Não o fizeram, por que o fariam? Não era profeta o "mauricinho cabeça" do modernismo compulsivo, já se vê. Mas, ao mais míope de sua presunção de idealista, seu terceiro-mundo-como-idéia falava grosso em nome da pior elite que já se forjou por aí. O vovô da *nomenklatura* de novidadeiros era definitivamente mar-

A vinheta que indica seleção, classificação, edição, escolha

NOTAS

xista, ou seja, em matéria de *real politik* era mesmo antropófago, e para o tacape de gente assim o próximo ou é "do clube", ou é só mais um bispo Sardinha... Seus herdeiros, sem futuro na luta de classes, contentam-se hoje com a luta de cátedras: afunilando o fluxo de idéias, lobotomizam o jovem que lhes competia educar. Roem o filé e atiram às "massas" os ossos do banquete, a crosta bolorenta do populismo desconstrucionista, chamem-no dialético ou semiótico.

Foi em reação a tudo isso que *República* deu à luz uma verdadeira revista de cultura, leitor. Para libertá-lo da visão de um país proibido de se ver senão ao espelho de Calibã. Um Ariel livre do tronco não tem medo de ser individual: **BRAVO!** é a revanche do solitário, do verdadeiro excluído. Mas aqui começa a leitura que de Lima Barreto nos propõe Olavo de Carvalho... Observo apenas que, nem instrutores nem desconstrutores, **BRAVO!** e *República* são bem mais, são o seu reflexo honesto, leitor. Você pediu bis a *República* e ganhou **BRAVO!**. Estamos todos de parabéns.

O ANTILEVIATÃ

O milagre da solidão

De **BRAVO!**, a única, a Lima Barreto, o só

Por Olavo de Carvalho

As revistas de cultura neste país foram em geral marcadas pelo compromisso ideológico mais ou menos rígido, pela fragilidade econômica e pela aparência material, digamos, modesta. Juntas ou separadas, essas constantes foram tão constantes que pareciam um decreto do destino. **BRAVO!** conseguiu escapar desse triplo destino, tornando-se, pela solidez da sua proposta comercial, pela requintada arte gráfica e pela magnífica mixórdia ideológica em que cada um diz o que quer e ninguém tem ataque apoplético por isso, a primeira revista de cultura plenamente profissional que já se produziu nesta parte do mundo. O Brasil, em suma, civiliza-se.

É dessas coisas em que, após uma vida de expectativas frustradas, a gente só acredita vendo. Passado um ano, já estou acreditando. E não vou falar mais nisso por dois motivos. Primeiro, porque não é bom falar muito da sorte. Segundo, porque a única fórmula sincera para louvar um empreendimento em que estejamos envolvidos pessoalmente é: mais trabalho e menos conversa.

Dito isto, arregaço as mangas e pergunto aos leitores: vocês viram *Policarpo Quaresma*? Eu não vi, mas li o livro, muitas vezes, e vou aqui pensar um pouco sobre ele a título de aquecimento para ver o filme. Lima Barreto foi, com Cruz e Sousa e Machado de Assis, um dos meus heróis carlylianos de juventude — "*the hero as man of letters*" —, o tipo do sujeito que pela força da auto-educação se eleva acima do meio opressivamente burro e se torna um educador de seus opressores.

Imagem para Mostra de Cinema: palavra final

Que os três fossem pretos era coisa que não me comovia especialmente. A discriminação que você sofre como parte de um grupo tem sempre o contrapeso da solidariedade entre a multidão de coitados: quanto mais o expelem de um grupo, tanto mais você se sente integrado no outro, e sempre resta a esperança coletiva de que os oprimidos de hoje sejam os opressores de amanhã. Ruim, mesmo, é a discriminação que você sofre sozinho, sem o consolo da palavra *nós* e das ideologias salvadoras, rejeitado, graças ao estigma da diferença, mesmo pelos seus companheiros de raça, de religião, de bairro, de geração. Aí você não tem para onde correr. Você é o próprio Cristo na cruz, abandonado por todos, desprovido de semelhantes. Nenhuma ONG vai fazer lobby em seu favor, nenhuma assembléia da Unesco vai denunciar que você é vítima de uma grossa sacanagem, a rainha da Inglaterra não vai estipendiar nenhuma fundação para socorrê-lo, nenhum editorial do *The New York Times* vai dizer que você é lindo e maravilhoso como o João Pedro Stédile. Para todos os efeitos, você está excluído até mesmo da classe dos discriminados. Você é aquela mancha de meio milímetro no canto de uma foto do Sebastião Salgado.

> **BRAVO!** é a primeira revista de cultura plenamente profissional que já se produziu nesta parte do mundo

Só o sujeito que passou por essa situação sabe que existe, no mundo, um tipo de mal que supera tudo o que a mídia denuncia, e que, pensando bem, é a raiz da porcaria universal.

Explico-me. O herói do primeiro romance de Lima Barreto, *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*, não sofre somente porque é preto e pobre. Ele sofre porque é um sujeito honesto num meio de vigaristas, um autêntico homem de letras num meio de farsantes, um *gentleman* no meio de carreiristas vorazes e grosseiros. Enquanto preto e pobre, consolava-se olhando a multidão de seus companheiros de infortúnio. Mas quantos semelhantes teria ele nas qualidades excelsas que o destacavam e o isolavam? Quantos irmãos tinha Cristo na cruz? A parte de Isaías que mais dói não é sua inferioridade social: é sua superioridade moral.

Mas Isaías traz ainda a marca do ressentimento racial. Ao escrevê-lo, Lima Barreto sente-se ainda o membro de uma determinada comunidade excluída e fala em nome dela. O livro resvala às vezes para o desabafo direto e, quanto mais se aproxima de uma cópia literal da realidade empírica, mais perde em altitude. O próprio Isaías também é de pouca estatura: ele é melhor que os outros, não mais forte: débil e tímido, reduz-se a uma vítima passiva das circunstâncias, tudo se resolve numa horizontalidade deprimente e, como dizia Antonio Machado, "*cuán difícil es/ cuando todo baja/ no bajar también*"!

No romance seguinte, Lima Barreto abdica de toda referência a uma injustiça social presente. O major Quaresma não pertence a nenhum grupo discriminado.

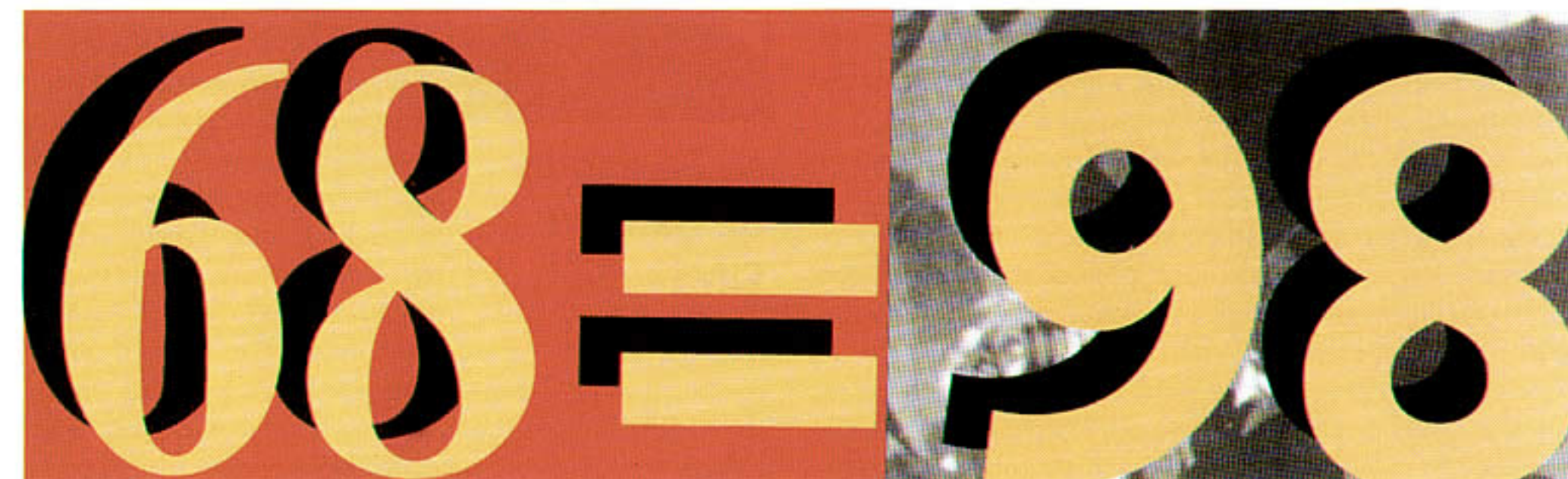
Não tem nenhum *handicap* que o identifique a esta ou àquela multidão de vítimas. Ele é auto-suficiente na luta pela vida. É mais forte, mais inteligente e mais valente que seu antagonista, o presidente Floriano. Quaresma não é discriminado porque algo lhe falte, mas porque tem força de sobra e a generosidade de querer ajudar a seu povo. Este segundo herói de Lima Barreto adquire assim uma altitude que faltava a Isaías. Ele já não é o personagem de um mero drama social, mas o herói de uma tragédia. Segundo Aristóteles, é essencial que o herói trágico seja um homem poderoso e especial: fora disso suas desventuras assinalariam apenas uma conjunção acidental de circunstâncias, suprimível e sem o alcance de uma fatalidade cósmica inexplicável.

Mas a derrota do major ainda é parcialmente explicável. Ele é um gênio criativo, mas, convenhamos, suas idéias são bem esquisitas. Ele tem esse resíduo de fraqueza, a meia loucura que o coloca a meio caminho entre o herói e o anti-herói. É por esse flanco que o inimigo consegue feri-lo. A morte de Quaresma nos deprime, mas não nos escandaliza como um absurdo completo. Há nela algo de razoável: o ideal do reformador era incompatível não só com o ambiente mesquinho da República florianista, mas com a realidade *tout court*.

Esse último pretexto da injustiça é enfim abolido num romance seguinte de Lima Barreto, *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá*. Gonzaga é um Policarpo Quaresma sem demência, um Isaías sem o *handicap* da juventude e da timidez. É um grande homem em toda a extensão da palavra — e sua vida termina no isolamento e na resignação, mas não na derrota. Solitário entre seus livros, o sábio desenganado observa o mundo com um olhar sem ressentimento nem sentimentalismo, cheio de uma compreensão serena que lembra, por mais de um aspecto, a do conselheiro Aires, mas livre daquele resíduo de negativismo schopenhaueriano que foi até o fim a marca registrada de Machado de Assis.

> A parte de Isaías Caminha que mais dói não é sua inferioridade social: é sua superioridade moral

A trilogia barretiana mostra-nos a evolução do ideal humano do grande escritor, retratada na gradação espiritual dos heróis: o jovem talentoso esmagado pelo mundo, o combatente exaltado e semilouco, o sábio estóico sereno e calmo que permanece de pé enquanto o mundo em torno cai. De personagem a personagem, há uma progressiva depuração e interiorização do ideal, que vai se afastando da situação empírica imediata para se tornar cada vez mais universalmente humano e, na mesma medida, se desliga de todo ressentimento coletivo para encontrar o sentido de uma vida não na vingança, mas no perdão. O perdão, aqui, não deve ser entendido na acepção beata e sentimental, mas no sentido etimológico de *per-donare*, completar o dom: o mundo não nos persegue porque é mais forte do que nós, mas porque é mais fraco. Ele nos persegue porque algo lhe falta: a sabedoria. Como no verso de Santayana: "*O world, thou choosest not the better party!*". Ao superar o ressentimento coletivo, o sábio "escolhe a melhor

Números sigilam palavras num título: matemática imperfeita para pretéritos perfeitos

parte" e é o único que, no fim das contas, é rico o bastante para ter o que dar. Gonzaga não é verdadeiramente derrotado. Expelido do mundo, prossegue a busca da verdade, sempre disposto a compartilhá-la com o discípulo que o procure. "*The hero as man of letters*": o oprimido tornou-se educador do mundo opressor.

Juntas, as três obras maiores de Lima Barreto formam um poderoso *Bildungsroman* – o romance da vitória de uma alma sobre si mesma e, por meio disto, sobre o mundo(*).

A transfiguração do oprimido em benfeitor é um milagre que se repete incessantemente na história. Raramente houve um sábio, um santo, um mestre cujos prodígios de generosidade não brotassem dos extremos de discriminação e solidão padecidos na infância, vencidos e superados pela alquimia da maturidade. É a mensagem final do Rei Lear: "*Ripeness is all*".

Mas isso só acontece àqueles que sofreram a discriminação sozinhos, sem ter uma raça, um partido, uma ideologia, uma ONG e fundações internacionais a que se agarrar. Quem tem essas coisas não precisa atravessar o caminho da ascese interior. Pode encontrar alívio e reconforto na ilusão de que o ódio dos vencidos é um sentimento moralmente superior ao orgulho dos vencedores. Pode escapar da solidão fundindo-se na massa vociferante dos companheiros de partido, sonhando morticínios justiceiros que serão, na sua cabecinha imunda, a apoteose do bem. Foi dessa ilusão sangrenta que a leitura da trilogia de Lima Barreto me libertou, mais de trinta anos atrás.

A diferença entre povo opressor e povo oprimido é apenas questão de ocasião, e a "solidariedade com os oprimidos" é apenas o véu ideológico que busca embelezar e legitimar, de antemão, os massacres de amanhã. Esse reconforto "ético" é, no fundo, uma fuga da consciência: todo povo oprimido esconde os lances vergonhosos da sua própria história, para poder acreditar-se melhor que os opressores. Não há um só movimento de libertação e de direitos que não se funde nessa mentira essencial, em que se afiam os espetos de futuros holocaustos. Durante um milênio faraós negros arrancaram sangue do lombo semita, para terminar sendo vendidos como escravos e hoje tentar comover o mundo com seu discurso contra os judeus comerciantes de escravos. Os alemães encontraram na humilhação coletiva a inspiração para perseguir os judeus, e a fumaça do holocausto ainda santifica o fuzil israelense a cada tiro que dispara sobre um palestino armado de pedras.

	TÍTULO
FICÇÃO	**Serial e Antes** (325 pág.) e **A Educação Pela Pedra e Depois** (385 pág.) Ed. Nova Fronteira R$ 23 (cada)
	Brás, Bexiga e Barra Funda Ed. Imago 105 pág. R$ 10
	A Majestade do Xingu Cia. das Letras 216 pág. R$ 19
	Amrik Cia. das Letras 108 pág. R$ 22
	Monsieur Teste Trad. Cristina Murachco Ed. Ática 166 pág. R$ 17,50
	A Chuva Amarela Trad. Mônica Stahel Ed. Martins Fontes 149 pág. R$ 22,50
	Tolo, Morto, Bastardo e Invisível Trad. Javier Rapp Ed. Nova Fronteira 231 pág. R$ 20
	Tempestade de Gelo Trad. Léa V. de Castro Ed. Rocco 238 pág. preço a confirmar

O guia ilumina o leitor de BRAVO!: norte seguro

Reihold Niebuhr assinalava a diferença de nível ético, estrutural e intransponível, entre o indivíduo e a comunidade. Para o indivíduo, o sofrimento pode ser o princípio da sabedoria. Para a comunidade, é o motor da violência, que puxa o carro da história na direção da fornalha ardente em cuja beirada um cartaz anuncia: "Justiça e Paz". Em face disso, a serenidade de M. J. Gonzaga de Sá é a resposta final aos padecimentos do jovem Isaías Caminha, e o heroísmo semilouco de Policarpo é uma etapa, a ser vencida, no caminho do entendimento.

O mundo não nos persegue porque é mais forte do que nós, mas porque é mais fraco e lhe falta sabedoria

(*) *É a única obra desse gênero na nossa literatura, se descontarmos a novela de Guimarães Rosa* A Hora e Vez de Augusto Matraga, *a que o filme de Roberto Santos deu interpretação inversa, injetando-lhe aquela mistura de negativismo brasileiro e marxismo de botequim que torna a redenção de Matraga um gesto inútil por não se enquadrar, como ato isolado, na estratégia geral do Partido.*

NOVAS MITOLOGIAS

O dilema resolvido

O antimercado não define o pluralismo de **BRAVO!**

Por **Fernando de Barros e Silva**

BRAVO! está completando um ano, contrariando a expectativa, partilhada por muitos quando de seu lançamento, de que seria uma revista inviável num país como o Brasil. Há uma máxima empresarial que diz: o fracasso não comporta explicações; o sucesso as dispensa. O espírito desse espaço, de qualquer forma, permite que se faça uma reflexão a respeito da atividade crítica numa publicação como esta. Há algum tempo, o jornalista e escritor Marcelo Coelho escreveu numa de suas colunas semanais da *Ilustrada*, na *Folha de S. Paulo*, um artigo bastante inteligente e irônico a respeito da revista. O texto na ocasião provocou algumas reações, contra e a favor, mas ninguém, que eu saiba, chegou a comentá-lo publicamente. Vale a pena discutir um pouco o seu argumento, até porque dele é possível derivar uma visão da cena cultural do Brasil de hoje.

BRAVO!, dizia o articulista, é um dos sintomas de uma fase do consumo no país em que a cultura dita de elite também se transformou em atração de massas. A revista explicitaria o dilema entre alta cultura e mercado. Por um lado, a publicação se apresentaria como uma opção de entretenimento elegante e sofisticada, escolhendo nas artes plásticas, no teatro, na literatura ou no cinema assuntos ou personagens que interessariam a um público minimamente culto. Guias e roteiros culturais, selecionando para esse leitor vip apenas o que julga haver de melhor no mundo das artes, confirmariam esse perfil. Coelho dizia que essa opção editorial dá a **BRAVO!** um ar de revista de bordo, o que – digo eu – sugere que estaríamos navegando confortavelmente a dez mil pés de altura, isolados da baderna ou do lixo cultural destinado às massas. Esse é o ponto, me parece, que merece comentário. Mas, antes, é preciso completar o raciocínio do crítico.

Na relação com o mercado, não há diferença entre **BRAVO!** e revistas com vocação *underground* ou parauniversitária

A seção *Ensaio!*, que abre a revista, estaria, segundo ele, em completo desacordo com o que vem depois. Ali (aqui) haveria um exército de colunistas ressentidos ou contrariados empunhando armas contra o mercado. Seriam todos, independentemente de suas posições ideológicas ou opções políticas, tipos de bufões, comportando-se "como altos contestadores da cultura estabelecida numa publicação que expressa a pura cultura de mercado elitizada". Ou seja, resume Coelho, "teatraliza-se o inconformismo, o contracultural, a oposição num veículo que nada tem de partidário, de ideológico ou de opositor". Tal "indignação virtual" desembocaria no "sectarismo de um antimercado que é, em si mesmo, mercadológico e gratuito". Os problemas que ele levanta, com a inteligência habitual, fazem sentido. Tento analisá-los um pouco.

É evidente que **BRAVO!** é uma publicação voltada ao mercado. Não há novidade nisso. Não vejo, honestamente, diferença de fundo entre ela e outras revistas "culturais" recentes, como uma que busca se enraizar no mercado recauchutando a fórmula do alternativismo *underground* que fez escola nos anos 70, ou outra que irradia uma certa pretensão parauniversitária, como se estivesse respirando ares mais puros que os do mercado.

BRAVO! é, sim, uma revista claramente liberal, mas também num sentido que a crítica de Coelho menospreza: seus articulistas não são "contra o mercado" no mesmo sentido, e há entre eles alguns que se mostram até muito à vontade nessa ilha imaginária de arte culta e consumo de importados proporcionados pelos anos FHC. Há aqui pluralismo, no sentido mais estritamente liberal do termo. Não acompanho pois inteiramente a crítica que abriga sob o mesmo guarda-chuva do antimercado articulistas tão diferentes como um novo guru da extrema direita e outro que tem asco disso. O pluralismo, nessa linha, seria apenas uma manobra publicitária (pinçase, no espectro das opiniões, um espécime representativo de cada grupo da nossa fauna ideológica) que viria corroborar a hegemonia sem alternativas do mercado. Ou seja, é como se dissesse, há aqui apocalípticos e integrados, mas, no fundo, são todos integrados. Não digo que não, mas é preciso qualificar o solo histórico dessa cilada. Não é **BRAVO!**, mas a dinâmica da era FHC que nos empurra a todos para uma espécie de cultura de bordo.

Por um lado, a cultura dita sofisticada parece ter ingressado com intensidade inédita no repertório da indústria cultural; por outro, o Brasil foi redescoberto como uma espécie de estilo de vida a ser consumido pelos passageiros desse avião imaginário rumo à modernidade e à globalização. A junção dessas duas tendências complementares está representada em produtos como *Central do Brasil* e *Verdade Tropical*, em torno dos quais uma elite cultural de consumidores gira em órbita para se diferenciar daquilo que é, de fato, a cultura brasileira que veio à tona nos anos FHC: Carla Perez, Ratinho, pagode, neo-sertanejo, etc.

O problema dos apocalípticos hoje, portanto, muito embora estejam também eles integrados até o pescoço, não é "contestar a cultura estabelecida em nome de um antimercado", mas entender como a elite do avião tucano redescobriu um Brasil para consumo próprio, inventando para si um novo mercado, e como esse país de efervescência imaginária se relaciona ou, melhor, esconde a real cultura de massas mercantilizada que emergiu por obra do Príncipe da Moeda.

QUINTESSÊNCIAS

A lista das afeições

O equilíbrio de uma economia entre a arte e a moral

Por **Sergio Augusto de Andrade**

Como uma dona de casa aflita que tenha acabado de descobrir que esqueceu sua lista de compras, paralisada e perdida entre prateleiras de supermercado, Peter Greenaway também nunca soube o que fazer sem alguma lista por perto.

Listas de compras, é evidente, são muito mais abstratas que as de Peter Greenaway – e muito menos úteis. Ao oferecerem a hipotética totalidade de nossa produção material, ordenada e tangível, em provisões aparentemente inesgotáveis, supermercados sempre acabam se transformando, como uma metáfora do útero, numa das formas mais singulares de maternidade. Por isso, quem vai ao supermercado, mesmo sem saber, está no fundo preocupado com sua alma; em todos os seus filmes e em toda sua arte, Peter Greenaway sempre esteve preocupado com nosso corpo.

Fazer listas, no seu caso, é bem mais que um método ou um vício de estilo – é um princípio estético. Quem o acusa pela freqüência com que

recorre às listas esquece que as qualidades que melhor definem, digamos, Mozart, Brancusi ou Poussin – organização, concisão, inteligência e rigor – podem definir com facilidade qualquer lista bem-feita.

Desse modo, listas não são nunca um passatempo gratuito ou arbitrário – são o modelo de uma ótica em que, item por item, o mundo é sistematicamente recriado. A própria criação do mundo, afinal, talvez não tenha passado de um jogo levemente desequilibrado entre a substância e o acaso – talvez não tenha passado, na verdade, do mais arbitrário dos passatempos. Ou, de qualquer modo, do mais gratuito.

Embora geralmente ignorada, a variedade de formatos que a estrutura de uma lista pode assumir é surpreendente: listas podem ser um compêndio crítico de exemplos – como numa antologia –; uma sobreposição articulada de imagens – como numa colagem –; um encadeamento organizado de nascimentos – como numa genealogia –; um catálogo de referências que estabelece, sobre as linhas de qualquer mapa, um romance entre a geografia e o nome – como num *Baedeker* ou um *Michelin* –; uma compilação exaustiva de palavras e significados – como num dicionário –; ou mesmo o conjunto casual das preferências de alguém – como num temperamento. Peter Greenaway conhece bem todas suas variações: fazer listas tem sido sua obsessão e sua alegria. Sem alguma lista, a arte de Peter Greenaway parece uma ilusão inviável.

Sua ópera, *100 Objetos que Representam o Mundo*, é uma cosmogonia em forma de catálogo – uma sucessão gráfica de fantasias com a elegância de aforismos ao mesmo tempo desolados e felizes sugeridos por imagens que são como uma nova história da civilização recontada pelo gelo, as sombras, o chapéu de Freud, o alfabeto e a água. O mundo fica reduzido a um painel encantado, exibido com a precisão e o discreto êxtase de uma proposição de lógica supremamente indiferente a qualquer paixão humana que combinasse Lewis Carroll e a biblioteca de Babel: como em Francis Ponge, são os objetos – nunca os homens – que parecem revestidos de uma serenidade profunda e essencial; diferentemente de Francis Ponge, os objetos de Peter Greenaway jamais sugerem nenhum tipo possível de engajamento. A matéria é o espetáculo de uma lista que transforma o mundo das coisas num resumo alucinado de nossa memória. Nada representa melhor Peter Greenaway que *100 Objetos que Representam o Mundo*. A não ser, provavelmente, sua recente adaptação do mais completo registro de todas as listas – a lista das listas – o *Livro de Cabeceira*, de Sei Shonagon.

Alice não mora mais no espelho: entrou na era da reprodução gráfica

Para Sei Shonagon, uma cortesã japonesa do século 10, o mundo era um compêndio aberto de temas: mil anos antes de Peter Greenaway, fazer listas também sempre foi sua mania e sua felicidade. Em seu livro, Sei Shonagon classifica imagens à primeira vista tão etéreas quanto um suspiro – mas que não tardam a se recobrir de uma magnífica, saborosa solidez. Há a lista de suas preferências específicas entre pássaros, árvores, nuvens e mesmo a de seus períodos prediletos em cada estação do ano (o alvorecer na primavera, as noites no verão, as tardes de outono e as manhãs no inverno); há a lista dos momentos em que se deveria estar mais alerta (quando o encontro com pessoas de má reputação é inevitável; quando se viaja de barco); a lista de tudo que a deprimia (cães latindo de tarde; chuva fina no último dia do ano); tudo que a irritava (homens que roncam, moscas, rodas de carruagem que rangem); tudo que gostava de ver (filhotes de pardais voando, o rosto de uma criança desenhado na superfície de um melão); tudo que deveria ser grande (casas, frutas, olhos masculinos, pétalas de rosas amarelas, cerejas no inverno, cavalos e bois); tudo que deveria ser curto (o corte de cabelo de mulheres do povo, pedaços de linha quando se quer costurar algo com pressa, conversa entre moças); tudo que considerava elegante (ovos de pato, crianças comendo morangos, gelo picado com xarope de lichia numa bandeja de prata, colares de cristais de rocha) – o olhar atento e generoso de Sei Shonagon foi o primeiro a reorganizar tudo a sua volta como se o mundo também possuísse a leveza plástica de certos ideogramas. Seu *Livro de Cabeceira* é a maior prova de como, até em listas, cortesãs sempre foram insuperáveis.

> Listas não são um passatempo gratuito, mas o modelo de uma ótica em que, item por item, o mundo é recriado

A catalogação exaustiva de imagens como uma técnica em literatura começou a insinuar-se na poesia provavelmente com o Whitman de *Folhas de Relva* ("*The sniff of green leaves and of dry leaves, and of the shore and darkcolored sea-rocks, and of hay in the barn...*"), até chegar ao surrealismo e Allen Ginsberg, passando pela *Anabase* de St.-John Perse ("*... mangeurs d'insectes, de fruits d'eau; porteurs d'emplâtres, de richesses; l'agriculteur et l'adalingue, l'acuponcteur et le saunier ...*").

As listas de Thomas Wolfe sempre foram um acontecimento. Na época em que tentava concluir *Of Time and the River*, Wolfe costumava acordar no meio da noite e, com o furor de sempre, registrar catálogos infindáveis de tudo que tivesse visto e feito: o número de pessoas que conhecia, de refeições que havia ganho, de cidades que havia visitado, de estátuas que havia estudado e de mulheres que tinha desejado – para, logo em seguida, começar outra, com o mesmo furor, e igualmente infindável, com todos os livros que ainda não tinha lido, toda a comida que ainda não tinha experimentado, todas as pessoas que não tinha conhecido e todos os lugares em que não estivera. Sem Maxwell Perkins, é bem possível que continuasse acumulando listas até hoje.

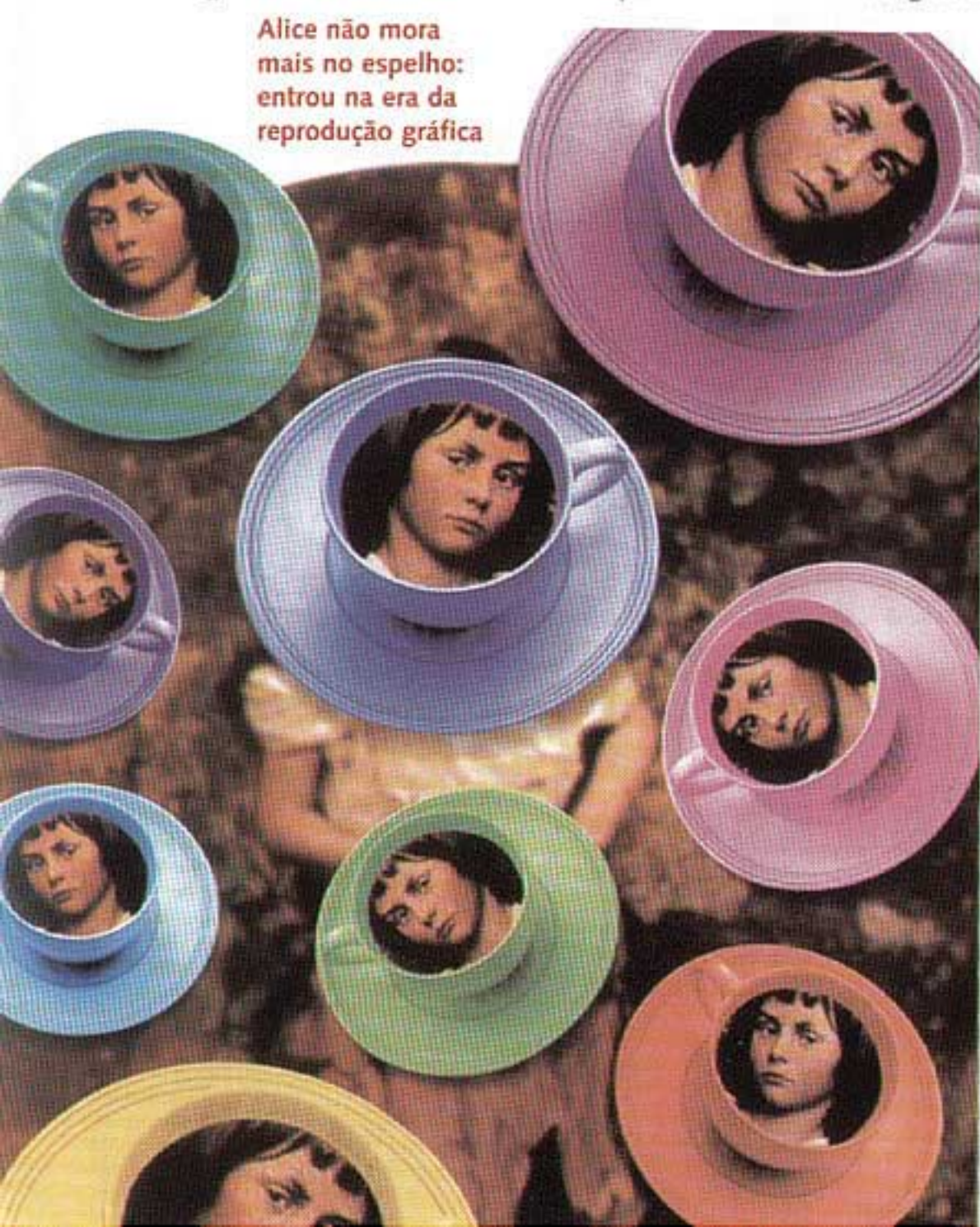
Ao selecionar e promover sua antologia dos autores que julgava fundamentais, Ezra Pound sempre insistiu num padrão ideal de estilo: quando elogiava Browning e repetia, com desdém, que Swinburne usava os mesmos adjetivos para descrever o crepúsculo e um rosto de mulher, Pound transformava sua lista numa arma contra a imprecisão.

Listas também podem servir de armadilha – e das mais infantis. No final de *Manhattan*, um de seus filmes mais superestimados, Woody Allen, com sua habitual vulgaridade, enumera tudo que tornava sua vida valiosa. Sua lista conquistou certa notoriedade previsível, e incluía Groucho Marx, Willie Mays, o segundo movimento da *Sinfonia Júpiter*, a gravação de Louis Armstrong de *Potatohead Blues*, filmes suecos, *A Educação Sentimental*, Marlon Brando, Frank Sinatra, as peras e maçãs nas naturezas mortas de Cézanne e os caranguejos do Sam Wo's. Como tudo em Woody Allen, sua lista é só outra trapaça: ao alternar referências *high-brow* com citações calculadamente travessas, seus exemplos reforçam o único impulso genuíno de seu cinema – sua admiração por si próprio. Woody Allen sempre sonhou ser o arquétipo do nova-iorquino cosmopolita, sofisticado e espirituoso. Seus filmes sempre acabaram condenados, por isso, a uma sucessão vaidosa de clichês. Em Manhattan, a lista de suas preferências é o maior sintoma da redundância infantil de sua estética mimada.

Por isso, é muito fácil manipular listas: no interior da cada uma, o equilíbrio entre a arte e a moral é sempre excepcionalmente delicado.

Ao especificar os limites de seu horizonte, quando comentou as definições possíveis de nosso universo espiritual, foi também com uma lista que T. S. Eliot resumiu tudo que podia esclarecer sua posição. Eliot mencionou a celebração do Derby, a regata Henley, corrida de cães, jogo de dardos, o queijo de Wensleydale, repolho cozido, as igrejas góticas do século 19 e a música de Elgar.

Sua lista deixa claro que há uma relação própria e imediata, para cada um de nós, inscrita nas linhas de nossos músculos e de nossa carne – relação que determina nosso comportamento com muito mais intensidade que qualquer suposição sustentada pela sociologia ou a psicanálise. Essa relação nada mais é que a lista pessoal de nossas obsessões, nossos estímulos e nossas fantasias. Eliot esclareceu de vez que essa lista pode perfeitamente caracterizar todo um domínio de nossa vida simbólica.

É a lista dessas nossas afeições que a história batizou de cultura. ■

VIRGÍLIO NO ESPELHO

Começa a ser relançada a obra de Fernando Pessoa, que emprestou à decadência portuguesa a glória universal atribuída pelo poeta latino à Roma triunfante e rivalizou com o próprio Camões na qualidade de sua poesia

Por Reinaldo Azevedo

Ninguém jamais saberá — ou poderá determinar com exatidão — o que faz um artista verdadeiramente notável, grande; menos ainda o que o destaca entre seus pares. É a primeira constatação a ser feita quando se pensa no relançamento da obra de Fernando Pessoa ou quando alguém se põe a fazer sua biografia (*veja quadro*). A aproximação crítica a Pessoa esbarra, de cara, numa primeira dificuldade. De tal sorte já se tentou apreender a sua especificidade que, ao fim, o trabalho resulta ou em redundância ou em impotência crítica, como se jamais avançássemos além da periferia da obra, passando por caminhos excessivamente conhecidos ou então nos fixando em arrabaldes de irrelevância. É o correspondente crítico da sensação de encantamento basbaque que experimentamos depois de ler cada poema: "Como alguém conseguiu ser tão grande, intenso, inteiro, personalista e, ao mesmo tempo, dialogar com toda uma era, traduzir sentimentos e sensações que dizem respeito a todos e a cada um de nós?". Com a possível exceção do irlandês William Butler Yeats (1865-1939), um caso eventualmente até mais complexo, talvez não haja na poesia de nenhuma outra língua moderna quem tenha sido tão horizontalmente completo, ao abraçar diversos gêneros e temas, nem tão verticalmente original, com os versos a palmilhar cada matiz da dor e da grandeza. Na impossibilidade de flagrar em todos os seus contornos o bicho interno que corrói a alma do poeta, resta a tentativa de localizar Fernando Pessoa no seu tempo, afinal e sempre, um poeta português.

Pessoa foi o autor completo de um país decadente. Um dos maiores poetas de uma língua moderna só se pôde fazer num país então — e por muitas décadas — obscurecido à sombra de um passado glorioso. De Pessoa, pode-se dizer praticamente o inverso do que disse Eliot de Virgílio (71-19 a.C.). Em *What is a Classic?*, o poeta inglês via no latino o sumo e a síntese, o ápice e o vórtice de uma civilização, o poeta completo de um império triunfante. As preocupações e formulações de Virgílio estavam destinadas a estender a sua perenidade. Talvez seja útil avançar ainda um pouco nesse espelho ao avesso, e — quem sabe? — se comece a delinear um pouco mais do vulto pessoano. Quando Virgílio mira o tempo, seja nas *Bucólicas*, nas *Geórgicas* ou na *Eneida*, era o conforto de um presente de glória e poder que se afigurava eterno o que se via refletir em seus versos. A glória mítica de Enéias, que foge à destrui-

REPÚBLICA PORTUGUESA

ARQUIVO DE IDENTIFICAÇÃO

BILHETE DE IDENTIDADE

Ao lado, o bilhete de identidade de Pessoa; no fundo, desenho de Almada Negreiros, feito em 1935

Pessoa em 1935, no ano de sua morte: um poeta obscuro de um país obscurecido

FOTOS ACERVO REAL GABINETE PORTUGUÊS DE LEITURA RJ / REPRODUÇÃO ROGÉRIO REIS-TYBA

ção de uma civilização para fundar outra, é pura aposta no porvir. A *Eneida* virgiliana, se traz o rumor ancestral das batalhas e o suor do périplo do herói, heranças, respectivamente, da *Ilíada* e da *Odisséia* homéricas, que a inspiram, mostra-se, ao mesmo tempo, como a afirmação da diferença. Ao escrevê-la sob os auspícios de Otávio Augusto, Virgílio assistia ao pleno funcionamento de uma sociedade que se queria – e era – o retrato fiel da mecânica celeste imaginada. Quando Virgílio ensaia alguma utopia, ela tem até mesmo um caráter regressivo – bem típico de impérios cujos valores são hegemônicos – sem medo, uma espécie de volta saudosa à sociedade primitiva de agricultores (*Geórgicas*) e pastores (*Bucólicas*), embora estes já fossem cultos, refinados e quase amaneirados. Em sua trilogia, o poeta cumpriu as três palavras imaginadas para seu epitáfio – "*pascua, rura, duces*": cantou os campos, o trabalho na terra e os heróis nacionais.

Pessoa foi, diz-se aqui, segundo a linha eliotiana, esse Virgílio pelo avesso. Vejamos. Sua estréia crítica nas letras portuguesas se dá em abril de 1912 com um artigo para a revista *A Águia*, órgão de um movimento literário chamado Renascença Portuguesa. Ainda que boa parte da crítica queira ver nesse texto – *A Nova Poesia Portuguesa Sociologicamente Considerada* – não mais que a manifestação petulante e irresponsável de um jovem autor de 24 anos, nessa estréia estão resumidas algumas das preocupações que marcaram para sempre a sua obra. Para ele, a vitalidade de uma nação não está em sua riqueza comercial, mas na "exuberância de alma", em sua capacidade de criar "novos moldes, novas idéias gerais, para o movimento civilizacional a que pertence". Depois de algumas digressões sobre as literaturas inglesa e francesa, ele diz (como o Eliot de há pouco) que "o valor dos criadores literários corresponde ao valor criador das épocas". E conclui: "O valor da literatura, perante a história literária, corresponde ao valor da época perante a história da civilização".

Na seqüência, Pessoa permite-se um salto sofístico. Olha em torno e enxerga a mediocridade da sociedade e da política portuguesas, a condição deprimente de um país irrelevante na Europa, o que deveria levá-lo, pela lógica elementar, a concluir pela impossibilidade do surgimento de um grande vulto literário. Nada disso. Ao vislumbrar o que considera uma literatura de teor nacionalista, com destaques individuais que contrastam com a pequenez do país, ele supõe a antecipação de um período de glória: "Tornemos essa crença, afinal, lógica, num futuro mais glorioso do que a imaginação o ousa conceber, a nossa alma e o nosso corpo, o cotidiano e o eterno de nós" para

Acima, o poeta aos 26 anos, em 1914, ano em que surge Ricardo Reis. Na página oposta, capa da revista *Contemporânea*, de que Pessoa foi colaborador assíduo, e reprodução de um poema feito por ele aos 14 anos, publicado na imprensa portuguesa. A partir de mote de Augusto Vicente, o garoto glosou o seguinte poema: *"Quando a dor me amargurar,/ Quando sentir penas duras,/ Só me podem consolar/ Teus olhos, contas escuras./ Dele só brotam amores,/ Não há sombra de ironias,/ Esses olhos sedutores/ São duas Ave-Marias./ Mas se a ira os vem turvar,/ Fazem-me sofrer torturas/ E as contas todas rezar/ Do rosário de amarguras./ Ou se os alaga a aflição,/ Peço pra ti alegrias/ Numa fervente oração/ Que rezo todos os dias"*

FOTO KEYSTONE

"criar o supra-Portugal de amanhã". E vem a suprema heresia: "E isto leva a crer que deve estar para muito breve o inevitável aparecimento do poeta ou poetas supremos, desta corrente, e da nossa terra, porque fatalmente o Grande Poeta, que este movimento gerará, deslocará para segundo plano a figura, até agora primacial, de Camões". É claro que o autor estava atento à contradição e concede: "Pode-se objetar (...) que o atual momento político não parece de ordem a gerar gênios poéticos supremos". Então, vem a conclusão, que, se afrontava a lógica, iria premiar a posteridade: "Mas é precisamente por isso que mais concluível se nos afigura o próximo aparecer de um supra-Camões (...). Porque a corrente literária (...) precede sempre a corrente social nas épocas sublimes de uma nação (...). Prepara-se em Portugal uma renascença extraordinária, um ressurgimento assombroso".

O artigo gerou barulho. Pessoa afrontava – irresponsavelmente, é fato – a santidade; não por acaso, o Virgílio português, o autor de *Os Lusíadas*, a *Eneida* lusitana, o sumo literário do período em que o país salgou os mares com as lágrimas das mães e das noivas portuguesas, o cantor da civilização onde o sol nunca se punha. O bardo e o demiurgo de um povo e seus valores triunfantes deveriam ser superados, já agora numa era decadente, por um poeta que – parafraseando o próprio Pessoa num texto sobre política –, na impossibilidade de ser o resultado da vontade de todos os poetas, resumisse as qualidades de todos eles. Estava anunciado o fenômeno da heteronimia: diante da impossibilidade de um só poeta conseguir ser todos, todos em um só resultariam no supra-Camões. Se Pessoa não logrou seu intento, é certo que está sentado à direita de Deus-pai.

Se Pessoa não conseguiu navegar águas tão extensas quanto Camões – faltou-lhe o poema épico? –, o pertencer a uma era decadente certamente o fez avançar por verbos até então ignotos. É de se perguntar: a civilização moderna seria capaz de sustentar a aventura épica? Provavelmente, não. Nos fragmentos lírico-históricos de *Mensagem*, o poeta reconta, magnifica e lamenta o passado português segundo o ponto de vista do narrador de uma epopéia, é fato, mas cada herói é, por assim dizer, privatizado pela dor de quem olha. Camões concluiu o seu poema épico no desterro. Pessoa deu à luz sua *Mensagem*

desterrado do tempo. A sua pátria era lugar nenhum, e a sua terra estrangeira era o passado.

Muito já se falou no que há de distinto e radicalmente disforme nas várias vozes poéticas de Pessoa. Mas a questão relevante, parece, é saber como essas várias vozes se harmonizam num coro que ecoa um tempo. Esse Virgílio da queda enfeixou nos seus heterônimos um só e mesmo sentimento de desconformidade com o mundo, que se traduz no sensacionismo modernista de Álvaro de Campos, na poesia culta de inspiração clássica de Ricardo Reis, na negação dos maneirismos poéticos de Alberto Caeiro, na recuperação do Portugal tragicamente heróico de Pessoa – ele próprio –, expressa nos poemas de *Mensagem*, ou na metafísica cinza, entristecida e reflexiva dos *Poemas Ingleses*.

A dor de Pessoa é uma aventura do espírito. Mesmo o Camões mais tristemente reflexivo, que lamenta a crueza de seu destino, poetizado por Bocage, que destaca num soneto não apenas seus "dons do pensamento", mas também "os transes da ventura", que lembra que ele teve de "arrostar o sacrilego gigante" e viver "junto ao Ganges sussurrante" – referências à atribulada e quase heróica vida do poeta em seu exílio –, mesmo esse Camões não eleva o desconforto às alturas pessoanas. Camões fundia magnificamente suas desventuras pessoais à herança petrarquiana, ao que se poderia chamar "uma maneira de sentir". O Pessoa de *Mensagem* inventou um passado – e uma forma de expressá-lo – ao qual se sente intelectualmente vinculado, mas muito mais inóspito do que qualquer terra estrangeira, porque irremediavelmente perdido.

Ao recuperar, na dor, esse Eldorado onde o sol só se põe, que não é lugar,

O Que e Quando

Vários lançamentos estão acontecendo no mercado brasileiro. Até o fechamento desta edição, a Companhia das Letras não tinha definido os primeiros livros da obra completa, que reedita a partir do mês que vem. Provavelmente, serão *Mensagem* e *Ficções de Interlúdio* (que incluem, originalmente, *Poemas Completos*, de Alberto Caeiro, *Odes*, de Ricardo Reis, *Poesias de Álvaro de Campos* e *Para Além Doutro Oceano*, de Coelho Pacheco). A Civilização Brasileira lança neste mês *Fernando Pessoa, uma Fotobiografia* (inédito no Brasil), de Maria José de Lancastre. A Record lança, no mês que vem, *Estranho Estrangeiro*, biografia escrita pelo francês Robert Bréchon. A Nova Aguilar reeditou sua prosa completa

Um poeta de 14 annos

Apresentamos hoje aos nossos leitores o sr. Fernando A. Pessoa Nogueira, uma sympathica e irrequieta creança de 14 annos, de espirito vivo e intelligente.

E' filho do fallecido Seabra Pessoa, que foi por muitos annos collaborador do nosso collega *Diario de Noticias*, neto do conselheiro Luiz Nogueira e enteado do nosso consul em Durban, sr. Miguel Rosa.

São do joven poeta as rimas que abaixo publicamos, que muito promettem do talento do esperançoso poeta, que glosou assim este a bella quadra de Augusto Vicente:

MOTE

Teus olhos, contas escuras,
São duas, Avé Marias
Du'm rosario d'amarguras
Que eu reso todos os dias.

GLOSA

Quando a dôr me amargurar,
Quando sentir penas duras,
Só me podem consolar
Teus olhos, contas escuras.

D'elles só brotam amores;
Não ha sombras d'ironias;
Esses olhos seductores
São duas Avé Marias.

Mas se a ira os vem turvar
Fazem-me soffrer torturas
E as contas todas rezar
D'um rosario d'amarguras.

Ou se os alaga a afflição
Peço p'ra ti alegrias
N'uma fervente oração
Que reso todos os dias!

Lisboa, 31 de março de 1904.

Fernando Pessoa.

mas tempo, vaza a herança clássica (*Os Deuses vendem quando dão*), o catolicismo medieval (*Deu-me Deus o seu gladio, porque eu faça/ A sua santa guerra*), o limite entre o humano e o divino do Renascimento (*Deus quere, o homem sonha, a obra nasce*), a saga épica de um povo traduzida em minimalismo lírico (*Ó Mar Salgado, quanto do teu sal/ São lágrimas de Portugal!*). Todos os poemas de *Mensagem*, a mais espetacular obra pessoana – a única publicada em vida e talvez, de fato, concluída –, podem ser resumidos no poema *A Última Nau*, em homenagem a dom Sebastião: *"Levando a bordo El-Rei D. Sebastião,/ E erguendo, como um nome, alto o pendão/ Do Império,/ Foi-se a última nau, ao sol aziago/ Erma, entre choros de ancia e de presago/ Mystério. (...) Ah, quanto mais ao povo a alma falta,/*

Fatos do Interlúdio
A vida dos Pessoas

1800

1888 – 13 de junho: nasce Fernando Antônio Nogueira Pessoa no 4º andar, esquerdo, do largo de São Carlos, número 4, às 3 horas da tarde.

1889 – Data do suposto nascimento de Alberto Caeiro.

1893 – 13 de julho: morre Joaquim de Seabra Pessoa, pai de Fernando Pessoa, que tinha então 5 anos (foto).

1894 – Maria Madalena, a mãe, e o comandante João Miguel Rosa, futuro padrasto do poeta, se conhecem. Pessoa cria o seu primeiro heterônimo – o Chevalier de Pas.

1895 – Junho: João Miguel Rosa é nomeado cônsul interino em Durban (África do Sul), para onde parte no mês seguinte.

1900

1905 – Matricula-se no Curso Superior de Letras, de Lisboa. Lê autores ingleses, especialmente Milton. Lê Baudelaire e Cesário Verde.

Fernando Pessoa desenhado por Alberto Cutileiro, em 1934, ano em que surge *Mensagem*, único livro publicado pelo poeta em vida. Pertence ao volume o poema que segue, em homenagem a d. Diniz. O rei trovador foi quem mandou plantar os pinhais de que se fizeram mais tarde as caravelas, o que dá sentido histórico à seguinte síntese poética pessoana: *"Na noite escreve um seu Cantar de Amigo/ O plantador de naus a haver/ E ouve um silêncio múrmuro consigo:/ É o rumor dos pinhaes que, como um trigo/ Do império, ondulam sem se poder ver./ Arroio, esse cantar, jovem e puro,/ Busca o oceano por achar;/ E a falla dos pinhaes, marulho obscuro,/ É o som presente d'esse mar futuro/ É a voz da terra anciando pelo mar"* (Sexto/ D.Diniz)

Mais a minha alma atlântica se exalta/ E entorna/ E em mim, num mar que não tem tempo ou spaço,/ Vejo entre a cerração teu vulto baço/ Que torna (...)".

Os múltiplos interesses de Fernando Pessoa, que passeavam pela astrologia e pelo ocultismo (*leia texto adiante*), e suas preferências políticas francamente reacionárias ajudaram a consolidar a imagem do poeta sebastianista. É de se desconfiar. Desde seu primeiro texto público, o que se vê é antes um poeta com ânsia de futuro (aquele que esperava pelo "supra-Portugal") do que saudoso do passado. A poetização de uma história tão estreitamente portuguesa e ao mesmo tempo tão largamente universal parece antes a rejeição de um dia-a-dia "cotidiano e tributável", concessão, diga-se, em que se perdem muitos poetas contemporâneos. Até mesmo um Carlos Drummond de Andrade – simbolicamente, o nosso Pessoa – se deu às bobajadas jornalísticas de *Versiprosa* (se bem que nem ele as considerasse poesia), quando já nos tinha dado *Brejo das Almas*, *Sentimento do Mundo* e *Rosa do Povo*, entre outras lições de coisas e brancuras impuras.

De certo modo, nas mesmas águas ousadas navegou o futurista Álvaro de Campos, talvez o mais popular dos heterônimos pessoanos, porque supostamente mais fácil, mais inteligível. Além da adesão ao verso livre – por oposição à miscigenação formal entre clássica e medieval de Pessoa, ele mesmo – e ao ritmo quase prosaico dos poemas, Álvaro de Campos parece alçar às alturas uma sensibilidade destrambelhada, sem freios, que pode ser confundida com certa poesia marginal, que faz a apologia do destampatório sentimentalóide. Mas há uma insuspeitada e exata correspondência entre o Pessoa de *Mensagem* e o Álvaro de Campos, da qual o poema *Ode Marítima* é o exemplo perfeito. O mar de *Mensagem* – de onde surge inteira e redonda a Terra – é metonímia, e o da *Ode Marítima*, metáfora; aquele afigura todas as dificuldades da civilização que foi "muito além da Taprobana", este outro transporta uma alma sem cura; aquele existe para que, por intermédio dele, se vislumbre uma nesga de glória e se experimente o desterro no presente, este para que continue, metáfora ativa, a despertar em nós desejos de viagem, de fuga para dentro de nós mesmos, entre nossas misérias íntimas e nossos limites; no mar da metonímia, navega o vulto de dom Sebastião; no mar da metáfora, vê-se *"A ânsia do ilegal unido ao feroz,/ a ânsia das coisas absolutamente cruéis e abomináveis,/ que rói como um cio abstrato os nossos corpos franzinos,/ os nossos nervos femininos e delicados,/ E põe grandes febres loucas em nossos olhares vazios"*.

Na *Saudação a Walt Whitman*, três versos dão conta da natureza futurista de que era feito Álvaro de Campos. Assim ele classifica o poeta americano: *"Jean-Jacques Rousseau do mundo que havia de produzir máquinas/ Shakespeare da sensação que começa a andar a vapor,/ Milton-Shelley do horizonte da Eletricidade futura"*. Cada um dos autores citados, de algum modo luminares do mundo das idéias, se resume num Whitman que prenuncia a democracia e suas conquistas técnicas. O futurismo de Álvaro de Campos não é do tipo que empresta às banalidades da vida moderna o estatuto de poesia ou que tenta consolidar novos cânones em detrimento de outros fundadores do pensamento que lhe é contemporâneo – alô, moderneiros de 22 e de 98! Álvaro de Campos extrai do moderno o perene, atualiza a idéia e o conceito na matéria viva, revela o eterno no aparentemente transitório. A saudação a Whitman, destaque-se ainda, não é acidental. O poeta americano e seu pansexualismo – "sexualizado pelas pedras, pelas árvores, pelas pessoas, pelas profissões" – se afiguram uma revelação feliz e bem resolvida de uma certa palpitação afrodisíaca – insatisfeita, sofrida, impotente – que se percebe em todos os poemas de Álvaro de Campos. Em seu caso, no entanto, o desejo, sem definição de gênero, como o de Whitman, parece jamais ter encontrado um lugar, um objeto em que se fixar, um corpo em que se exercer.

É na poesia de feição pastoril de Ricardo Reis – o pagão culto – e de Alberto Caeiro – a pastor rústico – que Fernando Pessoa, aparentemente ao menos, se reconcilia com o mundo. Aparentemente. Os poemas do primeiro seguem de muito perto as odes e os epodos do latino Horácio (65-8 a.C.) – *"Não queiras, saber, Leocone, é um sacrilégio/ que destino os deu-*

Fernando Pessoa na Baixa Lisboeta, em uma de suas fotos mais conhecidas. Em 1926, sobre a cidade, escreveu Álvaro de Campos o poema *Lisbon Revisited*: *"Nada me prende a nada./ Quero cinqüenta coisas ao mesmo tempo./ Anseio com uma angústia de fome de carne/ O que não sei que seja –/ Definidamente pelo indefinido.../ Durmo irriquieto e vivo num sonhar irriquieto/ De quem dorme irriquieto, metade a sonhar (...)/ Outra vez te revejo – Lisboa e Tejo e tudo –,/ Transeunte inútil de ti e de mim,/ Estrangeiro aqui como em toda parte,/ Casual na vida como na alma,/ Fantasma a errar em sala de recordações,/ Ao ruído dos ratos e das tábuas que rangem/ No castelo maldito de ter que viver... (...)"*

1907 – O poeta abandona o Curso Superior de Letras.

1912 – Janeiro: é fundada a Renascença Portuguesa, no Porto.

1912 – Abril: Pessoa publica em *A Águia* (foto), órgão da Renascença Portuguesa, o seu primeiro artigo, *A Nova Poesia Portuguesa Sociologicamente Considerada*.

1913 – 8 de março: surge Alberto Caeiro.

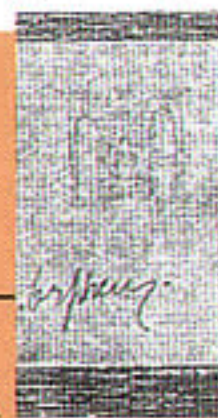
1914 – 16 de junho: escreve a primeira poesia de Ricardo Reis (*ver reprodução de seu mapa astral*).

1915 – 20 de fevereiro: deve ter entrado no prelo o primeiro número da revista *Orfeu*.

1915 – 11 de junho: escreve a *Saudação a Walt Whitman*.

Julho: publica-se o 2º número do *Orfeu*.

Novembro: morte, possível, de Alberto Caeiro.

1916 – Janeiro: pensa estabelecer-se, como astrólogo, em Lisboa.

1916 – 31 de março: Sá-Carneiro (ao lado, ilustração de Almada Negreiros) escreve a Fernando Pessoa anunciando-lhe que vai suicidar-se.

26 de abril: Sá-Carneiro suicida-se em Paris, no Hotel de Nice, na rua Victor Massé, 29.

1916 – Abril: aparece em Lisboa a revista *Exílio*, com colaboração de Fernando Pessoa. José de Almada Negreiros publica o *Manifesto Anti-Dantas*.

14 de abril: realiza-se no Teatro República a conferência "futurista" de José de Almada Negreiros. Publica-se o número único da revista *Portugal Futurista*, que insere poesias de Fernando Pessoa e o *Ultimatum* de Álvaro de Campos.

1919 – 12 de abril: embora tenha dado por morto Alberto Caeiro, escreve nesta data uma série de poemas em nome deste seu heterônimo. Ricardo Reis parte para o Brasil.

1920 – 15 de outubro: escreve a série de poemas ingleses que intitula *Inscriptions*.

A Face nem tão Oculta de um Místico

A poesia de Fernando Pessoa se deixou influenciar por sua paixão pela astrologia, pela teosofia e pelos ideais liberais e espirituais da maçonaria, que ele chegou a defender em textos, embora jamais tenha sido maçom. Por João Alves das Neves*

Fernando Pessoa foi muito além do nacionalismo místico e do sebastianista racional que confessou, tendo participado de outras manifestações direta ou indiretamente relacionadas, do espiritismo ao rosa-crucionismo, além de ter defendido a maçonaria (quando Salazar a proibiu) e de traduzir vários livros sobre teosofia (que naturalmente o impressionaram), interessando-se igualmente pela astrologia, conforme ilustram centenas de horóscopos que desenvolveu, certos dos quais são conhecidos.

Não obstante, não militou em nenhuma dessas correntes: "Não sou maçom, nem pertenço a qualquer outra Ordem semelhante ou diferente", disse Fernando Pessoa no artigo em que defendeu a permanência da maçonaria, publicado no *Diário de Lisboa*, de 4/2/1935. E, na carta sobre a gênese dos heterônimos enviada ao escritor Adolfo Casais Monteiro, sustentou, em 15 de janeiro de 1935: "Sou, de fato, um nacionalista místico, um sebastianista racional". Tendências que, por vezes, se confundem.

O poeta aposta igualmente no neo-sebastianismo, que definiu nos seguintes termos: "A manhã de nevoeiro. Por manhã entende-se o princípio de qualquer coisa nova — época, fase, ou coisa semelhante. Por nevoeiro entende-se que o Desejado virá 'encoberto'; que, chegando, ou chegado, se não perceberá que chegou. A primeira vinda, 1640, mostra isso bem: a data marca o princípio de uma dinastia, e a vinda de D. Sebastião foi 'encoberta', foi através de nevoeiro, pois julgando todos — em virtude de sua simbologia primitiva — que o Encoberto era D. João IV, em verdade o Encoberto era fato abstrato da Independência". E mencionava igualmente a segunda vinda: 1888 — o ano em que nasceu Fernando Antônio Nogueira Pessoa, mas o mesmo em que foi também fundada, na França, a Ordem Cabalística da Rosa-Cruz.

Com os poetas tudo é possível, e, mais ainda, com aquele autor do verso "O poeta é um fingidor". Até onde fingiu? O que é real em Fernando Pessoa, para lá dos textos que deixou, nem sempre concordes, embora defensáveis à luz do tempo e das circunstâncias? Que foi nacionalista, místico e sebastianista não há que duvidar, porque basta a leitura de *Mensagem* para nos convencer de que não há uma distância intransponível entre o ensaísta e o poeta: no livro há um poema intitulado *D. Sebastião, Rei de Portugal*, e, na terceira parte, aparecem os textos em verso *D. Sebastião* (outra vez), *O Quinto Império*, *O Desejado*, *As Ilhas Afortunadas* e *O Encoberto*, bem como, a seguir, *O Bandarra*, *Antônio Vieira* e, por fim, *Nevoeiro*.

Fernando Pessoa chegou a traduzir para o português alguns livros sobre teosofia, como os aqui

reproduzidos: *A Clarividência* e *O Karma*. No fundo da página, o mapa astral de Ricardo Reis, na página ao lado, o de Álvaro de Campos, dois de seus heterônimos. Sobre a astrologia, Pessoa escreveu: "A vida é essencialmente ação, e o que o horóscopo indica é a ação que há na vida do nativo"

A "mensagem" é mais do que simbólica: trata-se de "um livro de poemas, formando realmente um só poema", esclarece Fernando Pessoa no volume póstumo *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*. Poemas que testemunham "um misticismo nacionalista", sem desmentir as asserções do artigo sobre a maçonaria, pois está "abundantemente embebido em simbolismo templário e rosa-cruciano". E, depois de aproximar "conceitos sociais idênticos" dos maçônicos e dos rosa-crucionistas, explica o poeta de *Mensagem*: "Fui sempre fiel, por índole, e reforçada ainda por educação — a minha educação é toda inglesa —, aos princípios essenciais do liberalismo, que são o respeito pela dignidade do homem e pela liberdade do espírito, ou, em outras palavras, o individualismo e a tolerância, ou ainda, em uma só palavra, o individualismo fraternitário".

Enfim, a confissão não repudia outros interesses de certa forma místicos que emergem do mundo ocultista em que Fernando Pessoa se aprofundou ao proclamar: "O que Deus fez oculto (se Deus faz alguma coisa oculta) é para se conservar oculto. Se não, ele tê-lo-ia feito claro".

Adepto da teosofia? "Essa religião pretende ser a da verdade; se não tivesse essa pretensão, não seria uma religião. Pretende estar por detrás de todas as religiões", mas o certo é que "não passa de um sistema de filosofia hindu que, por tipicamente vago e lato, se adapta perfeitamente à ciência moderna".

E o interesse pela maçonaria? A definição do escritor é transparente: "Se se quiser dar um nome de origem à maçonaria, mais do que poderá dizer-se que ela é, quanto à composição dos graus simbólicos, plausivelmente um produto do protestantismo liberal, e, quanto à redação deles, certamente um produto do século XVIII inglês, em toda a sua chateza a banalidade".

E o Christian Rosencreutz que o poeta exaltou em verso? "Os Rosa-cruz (...), tendo de ministrar, embora veladamente, o mesmo ensinamento a outras populações, apresentaram-no de modo diverso. Não se referiram, se não de modo tão velado, que só o compreendesse quem pudesse compreendê-lo, a Jesus, ao Adepto; apenas aludiram ao Cristo, ao filho de Deus. Assim, nada, no que diziam, feria a fé católica ou cristã".

Outros aspectos do ocultismo foram abordados pelo poeta de *Mensagem*, inventor dos heterônimos e inovador de numerosas criações literárias, mas foi certamente o recurso à astrologia que mais duradouramente conquistou Fernando Pessoa: "A vida é essencialmente ação, e o que o horóscopo indica é a ação que há na vida do nativo". E completa Fernando Pessoa, que chegou a projetar a abertura de um consultório como astrólogo: "Exemplificando melhor, um horóscopo de poeta dramático poderá ser determinado como tal; poderá, dentro desse horóscopo, ser indicada uma certa fama e um certo proveito. À parte isso, o horóscopo pode ser o de Shakespeare ou o de um poeta dramático de inferior nota, que, na época em que viveu, tenha tido uma vida, quanto a fama e proveito, idêntica ou semelhante à de Shakespeare. O horóscopo revela, pouco mais ou menos, o que vê. Nunca devemos esquecer esse pormenor importantíssimo. Sem ele nada faremos da astrologia".

Tudo isso é suficiente para auto-retratar o místico que chegou ao 5º Império pelo espírito de d. Sebastião e do Bandarra ou de Antônio Vieira aos templários. Tudo isso é também uma trilha dos múltiplos caminhos pessoanos.

**João Alves das Neves é presidente do Centro de Estudos Americanos Fernando Pessoa, em São Paulo. Entre outros livros que publicou, destacam-se* Fernando Pessoa, Poeta Singular e Plural; Poemas Ocultistas de Fernando Pessoa *e* Padre Antônio Vieira, Profeta do Novo Mundo. *Trabalha atualmente em mais dois livros. Um deles vai abordar Fernando Pessoa para jovens leitores, e outro vai tratar do sebastianismo no Brasil.*

ses a mim e a ti nos concederam" — ao que responde Ricardo Reis: *"Aos deuses peço só que me concedam/ O nada lhes pedir. A dita é um jugo/ E o ser feliz oprime/ Porque é um certo estado (...)"*. Horácio conclui o seu poema com um ambíguo *"carpe diem, quam minima credula postero"* (*"aproveita o tempo e desconfia do futuro"*), sem deixar claro se devemos nos entregar irresponsavelmente aos prazeres ou não perder um minuto que seja no pleno domínio de nossa própria vida. A julgar pela obra que deixou, à qual se refere no verso-divisa *"Exigi monumentum aere perennius"* (*"Ergui um monumento mais duradouro do que o bronze"*), a segunda interpretação parece fazer mais sentido. Mas Horácio era o outro poeta de uma era triunfante. A retomada da Antigüidade em Reis é uma busca sem esperança (jamais ele demonstra a autoconfiança horaciana) do *locus amoenus* (o lugar aprazível) e da *aurea mediocritas* (o equilíbrio de ouro, o ideal de tranqüilidade) para dar curso ao seu desalento, posto que seus temas são claramente portugueses, a saudade que sente é da mesma glória que constitui a matéria de *Mensagem*, a desconformidade com o mundo tem o mesmo matiz dos poemas de Álvaro de Campos, que poderia assinar, por exemplo, o fatalismo dos versos que seguem, mas não seu comedimento: *"Nada podendo contra/ O ser que me fizeram/ Desejo ao menos que me haja o Fado/ Dado a paz por destino"*.

Caeiro é o fecho de ouro de nosso Virgílio às avessas: não se dedica à recuperação de um passado improvável, não se entrega às dores incuráveis de uma alma passível de todas as sensações, não se redime na busca estóica do equilíbrio e da medida; Caeiro simplesmente nega, ao fazê-la, a poesia. Seus versos têm um norte estético que é também uma espécie de norte moral: *inutilia truncat* — a busca da simplicidade. O poeta é sucinto no expressar-se, mas ainda mais no sentir. A verborragia de Campos lhe cheira a desequilíbrio; o equilíbrio de Reis, a afetação, e a afetação culta de Pessoa, a fuga da realidade natural — para Caeiro a única matéria da poesia. Não é sem

1921 — Editado pela Olisipo, Fernando Pessoa publica os seus *English Poems I e II* e *English Poems III*.

1923 — Fevereiro: o número 8 da *Contemporânea* publica a poesia de Alvaro de Campos *Lisbon Revisited* e *Carta ao Autor de Sacha*, de Fernando Pessoa.

certa ironia que Caeiro se volta para ninguém menos que... o próprio Virgílio: *"Os pastores de Virgílio tocavam avenas e outras coisas/ E cantavam de amor literariamente/ (Depois — eu nunca li Virgílio./ Para que o havia eu de ler?)/ Mas os pastores de Virgílio, coitados, são Virgílio./ E a natureza é bela e antiga"*. Caeiro desprezava tudo o que cheirasse a poesia. Não partiu para a desconstrução do verso (jamais flertou com tolices afins...), mas fez uma poesia na contramão do fluxo influente das figuras de linguagem disponíveis, em oposição aos desejos reformadores e lamentos lacrimosos de que nenhum autor escapa (especialmente Álvaro de Campos), em contraste com qualquer utopia restauradora, de que Pessoa foi mestre. Seu refúgio é o alheamento: *"Ontem à tarde um homem das cidades/ (...)/ Falava da justiça e da luta para haver justiça/ E dos operários que sofrem (...)/ E dos que têm fome/ E dos ricos, que só têm costas para isso/ E olhando para mim viu-me lágrimas nos olhos/ E sorriu com agrado, julgando que eu sentia/ O ódio que ele sentia/ e a compaixão/ Que ele dizia que sentia/ (...) Que me importam a mim os homens/ E o que sofrem ou supõem que sofrem?/ Sejam como eu, não sofrerão. Todo mal do Mundo vem de nos importarmos uns com os outros (...)"*. Um único monossílabo, nesse poema, resume a poesia de Caeiro: *"Eu no que estava pensando/ Quando o amigo de gente falava/ (e isso me comoveu até as lágrimas)./ Era em como o murmúrio longínquo dos chocalhos/ A esse entardecer/ NÃO parecia os sinos de uma capela pequenina/ a que fossem à missa as flores e os regatos/ E as almas simples como a minha (...)"*. Eis aí: a verdadeira poesia liberta a realidade da metáfora.

Caeiro também era um fingidor. Mentiu ao dizer que não lera Virgílio. A *IV Bucólica* virgiliana, a do menino que viria para anunciar a Idade de Ouro (e que o imperador Constantino e Santo Agostinho achavam prenunciar a vinda do Messias...) — *"Sem trato algum, menino, a terra te oferecerá/ como primícia as heras que se alastram, mais o bácar (...)/ Por si, cheias de leite, as cabras voltarão ao aprisco./ e os rebanhos não mais terão pavor dos grandes leões (...)"* —, mereceu uma versão de Caeiro. Em seu poema, ele dá curso à leitura impossível de que Virgílio previu o Cristo, torna o garoto, de fato, o Menino Jesus, mas lhe dá uma feição pagã: *"(...) Vi Jesus Cristo descer à terra./ Veio pela encosta de um monte/ Tornado outra vez menino, a correr e a rolar-se pela erva (...)/ A mim ensinou-me tudo/ Ensinou-me a olhar para as cousas (...)/ diz-me muito mal de Deus./ diz que ele é um velho estúpido e doente (...)/ Ele é o humano que é natural/ Ele é o divino que sorri e que brinca (...)"*.

Há ainda muitos outros Pessoas, o dos poemas ingleses, o dos poemas dramáticos, o das poesias coligidas, e inéditos devem sair ainda do famoso baú de madeira onde ele abrigou toda a sua obra, que, a cada novidade, obriga a que se releia o que já se conhece. Portugal esperou quase 400 anos, e das águas não emergiram dom Sebastião ou o supra-Camões que anunciariam a era de ouro. O país — o "rosto da Europa" a "fitar o Ocidente, futuro do passado" — deu-nos, no entanto, Fernando Pessoa. Agora reintegrado à Europa, partilhando com justiça do quinhão de civilização que espalhou pelos quatro cantos da Terra, Portugal pode esperar outros 400 anos até que um supra-Pessoa surja do azul profundo. A eternidade não tem pressa. ▮

Acima, os óculos de Pessoa, que se colaram à sua imagem quase como uma característica física. Escreveu Álvaro de Campos um mês antes da morte de Pessoa: *"(...) Afinal/ Que vida fiz eu da vida?/ Nada/ Tudo interstícios,/ Tudo aproximações,/ Tudo função do irregular e do absurdo,/ Tudo nada./ É por isso que estou tonto (...)"*. Em 1928, o mesmo heterônimo escrevera no poema *Tabacaria*: *"(...) Mas o Dono da Tabacaria chegou à porta e ficou à porta./(...) Ele morrerá e eu morrerei. Ele deixará a tabuleta, eu deixarei versos (...)"*

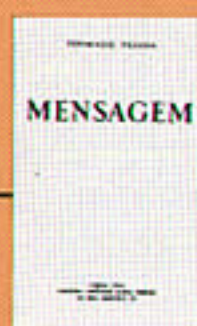
1924 — Outubro: aparece o primeiro número da revista *Atena*, dirigida por Fernando Pessoa e Ruy Vaz. Inicia-se na França o movimento surrealista.

1927 — 4 de junho: Pessoa inicia a sua colaboração na *Presença*, com a poesia *Marinha*.

1929 — Junho: publica-se no livro *Temas*, de João Gaspar Simões, o primeiro estudo crítico sobre a personalidade do poeta.

1933 — Fevereiro: atravessa uma grave crise de neurastenia.

1934 — Dezembro: aparece *Mensagem*.

MENSAGEM

1935 — 30 de janeiro: pensa em publicar antes de outubro o seu primeiro grande livro. 29 de novembro: é internado com cólica hepática no hospital de São Luís.

30 de novembro: morre no mesmo hospital.

* *Resumo da cronologia estabelecida por João Gaspar Simões*

Manuel, Bandeira do Brasil

Há 30 anos morria o poeta Manuel Bandeira, que, com Gonçalves Dias e Machado de Assis, fundou a excelência da língua brasileira

Por Bruno Tolentino

À medida que a mais incabível confusão ameaça encerrar o mais exuberante século em nossas letras, cada dia me parece mais urgente a lição capital de Manuel Bandeira. Há 30 anos, neste mês morria no Rio de Janeiro o recifense que, de trás para diante, forma com o carioca Machado de Assis e o maranhense Gonçalves Dias o tripé crucial da nativa excelência. Pode-se preferir louvar outras trindades, igualmente ilustres, graves e brilhantes, mas nenhuma terá sido tão decisiva na consolidação da nossa linguagem profunda, a que dotou de peculiar grandeza nosso imaginário expressivo. O primeiro sinal chega-nos em 1843, com a *Canção do Exílio*, em que o lirismo em estado puro combina a leveza de um Tasso à força de um Goethe, este presente desde a epigrafe famosa "*kennst du das Land...*" ("Conheces o país...). Mas já nos *Primeiros Cantos* há longos entrechos em metros múltiplos prenunciando o tom dialogal que vai fazer do *I-Juca Pirama* um marco inamovível em nossa nascente paisagem lírica: "*Amar-te? – Eu que sou?/ Meus olhos enxergam, enquanto duvida/ minha alma sem crença, de força exaurida,/ já farta da vida/ que o amor não doirou...*". Surpreendente é que a alternância rítmico-métrica, a arte de acentuar tensões, como que aplanasse o caminho à chegada definitiva dos octetos de *Ainda uma Vez – Adeus!*.

O mesmo tom sentido e enxuto e a mesma limpidez formal vão marcar, 125 anos depois, os versos de despedida do bardo máximo da brasilidade. No último poema de um vate – seu *valedictum* –, nada poderia ser casual; em março de 1968, gesto último do amor ante o leito de morte, num sonetilho em octossílabos, *O Crucifixo*, Manuel Bandeira reafirma a sua e a nossa linhagem, continuidades a um tempo de sangue e de estilo: "*É um crucifixo de marfim/ ligeiramente amarelado,/ pátina do tempo escoado./ Sempre o vi patinado assim.// Mãe, irmã, pai meus, estreitado/ tiveram-no ao chegar ao fim./ Hoje em meu quarto colocado/ ei-lo velando sobre mim.// E quando se cumprir aquele/ instante, que tardando vai,/ de eu*

FOTOS ACERVO CASA DE RUY BARBOSA

Nesta pág. e na pág. oposta (por Di Cavalcanti), o poeta que soube extrair límpidos diamantes à linguagem de cada dia e inspirou a Guilherme de Almeida o verso: "Manuel, Bandeira do Brasil"

deixar esta vida, quero// morrer agarrado com ele./ Talvez me salve. Como – espero –/ minha mãe, minha irmã, meu pai". A intimidade do tom coloquial não embarga, antes sublinha a gravidade da voz, e o instinto, perfeitamente traduzido no estilo, limpa o olhar ante a morte, aceita como mais um elo na corrente a forjar a perenidade da tribo. Percepção intelectual por excelência, tal ordem de conceitos surge desde o início integrada em nossa tradição como sentimento vívido, se nunca tão "plástico" como na arte de nossos dois mais puros líricos até hoje.

Os quais, não por acaso, formam como um par de parênteses à volta do supremo ficcionista, aquele em cuja voz se afirma de vez a curva ascendente da vida do espírito entre nós. Se a elegância e a limpidez – marcas da grande arte da escrita – fundamentam e sustêm o labor poético daqueles seus pares, são elas ainda que vão distinguir tanto a prosa exemplar quanto os mais bem logrados versos do

Com 11 ensaios acompanhando seu livro de poesias *Estrela da Manhã* (abaixo), os grandes do dia celebraram o cinqüentenário de Bandeira em 1936. Aclamado como

fundador de nossa lira nativa, o grande poeta dramático Gonçalves Dias, abaixo em desenho de Angelo Agostini para a revista *Vida Fluminense* (1882)

velho Machado; penso no soneto *A Carolina*: "*Querida, ao pé do leito derradeiro/ em que descansas dessa longa vida,/ aqui venho e virei, pobre querida,/ trazer-te o coração do companheiro.// Pulsa-lhe aquele afeto verdadeiro/ que, a despeito de toda a humana lida,/ fez a nossa existência apetecida/ e num recanto pôs o mundo inteiro*".

Observe-se o parentesco com o mais antigo poema que nos legou o jovem Bandeira, *Renúncia*, datado de 1906: "*Chora de manso, no íntimo, procura/ curtir sem queixa o mal que te crucia./ O mundo é sem piedade e até riria/ da tua inconsolável amargura.// Só a dor enobrece e é grande e é pura./ Aprende a amá-la e amá-la-ás um dia./ Então ela será tua alegria/ e será ela só tua ventura*". Tão machadianos no travo acerbo quanto áticos na limpa altivez da expressão, os tercetos ecoavam: "*A vida é vã como a sombra que passa./ Sofre sereno e de alma sobranceira,/ sem um grito sequer, tua desgraça.// Encerra em ti tua tristeza inteira/ e pede humildemente a Deus que a faça/ tua doce e constante companheira*". Com perfilar-se instantaneamente entre os mais perfeitos sonetos do idioma – como se de um Sá de Miranda visitado por Antero de Quental –, tais versos são obra de seus 20 anos, idade com que nosso outro "jovem maior" compusera – arcano como as cantigas de dom Dinis – seu longevo canto de expatriado. Os paralelos são evidentes: as mais comovidas passagens de nossos três grandes, marcam-nas a mesma clareza, tão musical e maleável quanto forte e direta. É evidente que foi com aquela limpidez da dicção em que Goethe via "a cortesia do gênio" que se fundou e ergueu, em toda a sua elegan-

Obra Completa

Poesia

A Cinza das Horas (1917)
Carnaval (1919)
O Ritmo Dissoluto (1924)
Libertinagem (1930)
Estrela da Manhã (1936)
Lira dos Cinquent'Anos (1940)
Belo, Belo (1948)
Mafuá do Malungo (1948)
Opus 10 (1952)
Estrela da Tarde (1963)
Estrela da Vida Inteira (1966)

Prosa

Crônicas da Província do Brasil (1937)
Guia de Ouro Preto (1938)
Noções de História das Literaturas (1940)
Literatura Hispano-Americana (1949)
Gonçalves Dias (1952)
Itinerário de Pasárgada (1954)
De Poetas e de Poesia (1954)
Flauta de Papel (1957)
Andorinha, Andorinha (textos inéditos, selecionados por Carlos Drummond de Andrade, 1966)
Colóquio Unilateralmente Sentimental (1968)

te pungência, o idioma criador do Brasil. Vale dizer que a nossa foi desde sempre a sabedoria menos do intelecto que do coração, este tomado não como o metrônomo de uma fala maquinal, mas como seu termômetro sensível. Das pedras de toque aos cimos cada vez mais altos, a casa do verbo peregrino nunca terá sido palha sobre areia do lado de cá do "Mar Português".

Tanto mais improvável, a vã tarefa de "desconstruir" a *cordis domus*. Segura morada da dor musical, na legítima mansão da mansuetude, suas traves e seus alicerces, a raça inteira reconhece "*a voz que nunca ouviu sem que direito/ lhe fosse ao coração*". É o que nos diz o soneto *A Ninfa*, de 1957, talvez o mais perfeito do ex-modernista e perene poeta Manuel Bandeira; é ali que vai "bulir" aquele "*brasão de timbre indecifrado*" ante cujo enigma a febre desconstrucionista nunca passou de delírio vulgar. É verdade que há 30 anos, à época do falecimento do bardo de *Estrela da Vida Inteira*, propunha-se, muito a sério, a "morte do verso"; mas as várias lápides nunca valeram o suposto "defunto", nem deixaram atrás mais que estilhaços e escombros, ecos no oco de um cenário em que o Hipopótamo virava Emplasto e este se presumia Humanitas. O que está hoje mais que morto são precisamente tais desvarios. O mundo-como-idéia, se por um tempo entulha e nos engulha, a longo prazo nada significa, não tem linhagem nem herança porque entre nós o coração emocionado ante o que o transcende permanece o único fiador da pureza e do vigor do idioma, a viga mestra da veracidade do verbo: na exata respiração do ritmo, o sentimento profundo da raça.

FOTOS ACERVO CASA DE RUY BARBOSA / ICONOGRAPHIA

à Manuel Bandeira, qui me révéla littéralement mon amour de la poésie et des possibilités,
Paul Eluard

Autógrafo de Paul Éluard.

Nada é ocasional na geometria da mente, esse microcosmo em que a vida do espírito espelha a divina simetria da Criação. Seria a quarentena – em todos os sentidos da expressão – a trazer a Machado sua primeira obra-prima: *Memórias Póstumas de Brás Cubas* começa a aparecer na *Revista Brasileira* em 1880. O Bruxo do Cosme Velho tinha então os mesmos 41 anos com que desaparecera, no naufrágio do *Ville de Boulogne*, o autor de *Os Timbiras*. Em 1954, quando da publicação de *Itinerário de Pasárgada*, sua autobiografia intelectual, mestre Bandeira tinha a mesma idade com que falecera o exausto criador do Conselheiro Aires. Para além dos paralelismos, algo especiosos, das medidas e das datas – mas implícito no sentido simbólico que Pitágoras entreviu no algarismo –, entretecido a esses números está o claro desenho, a arquitetura primordial de nosso gênio criador. E é alentador pensar que foram um mestiço, um mulato e um "puro sangue" nordestino a assegurar ao Brasil seu lugar único no mapa do imaginário universal. Miscigenada pela força do sentir, a nossa é uma tribo que se purificou e destacou *por escrito*, e sempre por meio da clareza do fraseado e da nitidez da forma. Foram estas a marcar decisivamente nossa presença na grande tradição do Ocidente letrado. E se é mister sublinhar tais dados na irmandade de nosso trio primeiro e maior, é sobretudo para reafirmar a unicidade e a continuidade do fôlego criativo nacional. A relê-los aos três, a horas perdidas como o vim fazendo com vistas a esta matéria, salta aos olhos que é daquelas virtudes – morais e não apenas estilísticas – que se nutrem, não só alguma trajetória verídica, mas todo real esforço civilizatório.

Paralelos com uma diferença de 16 anos no registro civil, o maranhense e o carioca mal se vêem, cruzam-se apenas; seus coetâneos

FOTOS ACERVO CASA DE RUY BARBOSA / REPRODUÇÃO/TYBA

No alto, Bandeira (em foto tirada por Ribeiro Couto na casa da rua do Curvelo), poeta que, semi-inválido até os anos 30, se dizia "em matéria de profissão/ um tísico profissional". Acima, dedicatória do poeta Paul Eluard, em 1913 um dos companheiros de sanatório na Suíça: "A Manuel Bandeira, que literalmente me revelou o amor da poesia e suas possibilidades". À esquerda, o mestre supremo: Machado de Assis

não percebem quão preciosa é a rápida vinheta porque, em 1864, morre o poeta, três lustros antes de que nasça, indubitável, o genial romancista. Caberia a este fazer a ponte entre os bardos máximos dos dois séculos capitais da brasilidade: no largo da Carioca o primeiro presidente da nova Academia toma o bondinho de Santa Teresa e nele troca conversas com o colegial Manuel de Souza Carneiro Bandeira Filho. Sabe-se, por este, que não falam de Antônio Gonçalves Dias; mas é glorioso saber que seguramente conversam na língua que o primeiro dos três monumentalizara. A mesma que o segundo iria afiando até extrair lâminas aos prismas de um cristal.

E o terceiro, o que faria de tão exato e pungente instrumento? Levá-lo-ia a sua máxima perfeição, como linha a linha e verso a verso o narra, descreve e analisa em seu auto-exame intelectual. Aquele seu (e nosso) itinerário, definitivo, é hoje leitura imprescindível ao jovem a caminho de suas próprias pasárgadas; e isto para que o século que inaugura o terceiro milênio cristão não comece na ignorante perplexidade em que este, o nosso quinto do vigésimo, estrebucha, baba e agoniza. Porque é evidente que o coitado o faz à maneira do cão que, em *Suave Mari Magno* (dos mais cruéis sonetilhos já compostos num idioma bem afiado), o criador de Dona Plácida faz morrer na sarjeta, as vísceras *desconstruídas* pelo veneno que ingeriu... Pretendeu-se, eu sei, que se teria atingido *O Alto*, como no fecho negro das *Ocidentais*, a última coletânea do Velho Bruxo sombrio: *"O poeta chegara ao alto da montanha/ e quando ia descer a vertente do oeste/ viu uma cousa estranha,/ uma figura má.// Então, volvendo o olhar ao sutil, ao celeste,/ ao gracioso Ariel que de baixo o acompanha,/ num tom medroso e agreste/ pergunta o que será.// Como se perde no ar um tom festivo e doce,/ ou bem como se fosse/ um pensamento vão,// Ariel se desfez sem lhe dar mais resposta./ Para descer a encosta/ o outro estendeu-lhe a mão"*.

A alturas tão tipicamente machadianas, entende-se que o Calibã desconstrutor mal perceba o simbolismo da agonia daquele pobre cão, *"como se lhe desse gosto/ ver padecer"*... Mas suspeito que o baderneiro letrado — ou, como se prefere nestes tempos acabrunhantes, o "leitor sério" — desperdice a experiência; obnubilado pelos variegados "sistemas lingüísticos" na ordem do dia, temo que não lhe ocorra freqüentar, menos ainda meditá-los, os versos de Machado de Assis. Ou as inumeráveis lições da obra bandeiriana, autoprefaciada na edição Nova Aguilar por seu nunca demais louvado manual-compêndio do fazer poético. Há 44 anos a obra, e a leitura que dela faz seu autor, reitera coisas graves, fundamentais, precisamente as que vêm passando despercebidas na arruaça ideológica de nossa academia. A mais sumária visita àquela limpidez poria imediatamente em questão todas as questiúnculas; por isso mesmo já não se freqüenta, ou recomenda. As questões que levanta, no entanto, permanecem as mesmas: morte do verso, falência da tradição, ou morte da atenção, colapso da fatura responsável e da leitura detida e reverente? Eminentemente observável, enquanto isso, é a agonizante *lixeratura* festiva do autofágico dedicado a mastigar-se e engolir-se enquanto cospe a própria língua. Sina do vira-lata segundo Machado e triste retrato do arteiro quando jovem, segundo Gonçalves Dias, *"o infante glutão que se não senta/ à mesa de seus pais"*. ∎

Ao lado, na Tijuca, numa rara foto, em chapéu de palha e nó borboleta, o feliz autor de *Cinza das Horas* (1917), *Carnaval* (1919) e *Ritmo Dissoluto* (1924). À época Bandeira acabara de reuni-los num só volume, uma edição custeada pelo neoparnasiano Goulart de Andrade, satirizado anos antes no célebre poema *Os Sapos*, lido no Teatro Municipal de S. Paulo durante a Semana de Arte Moderna de 1922. A editora Alumbramento, que deve seu nome a um neologismo de Bandeira em *Evocação do Recife*, lança neste próximo Natal uma fotobiografia do poeta, acompanhando os 21 poemas em que Drummond homenageou o mestre, a partir da *Ode no Cinqüentenário do Poeta Brasileiro*, de 1936. A posição única do recifense que personificou a culminação de nossas letras a meados deste século é testemunhada por vasta fortuna crítica, assim como pela variedade da produção em versos com que seus contemporâneos celebraram aquele que Mário de Andrade chamou *O São João Batista do Modernismo*

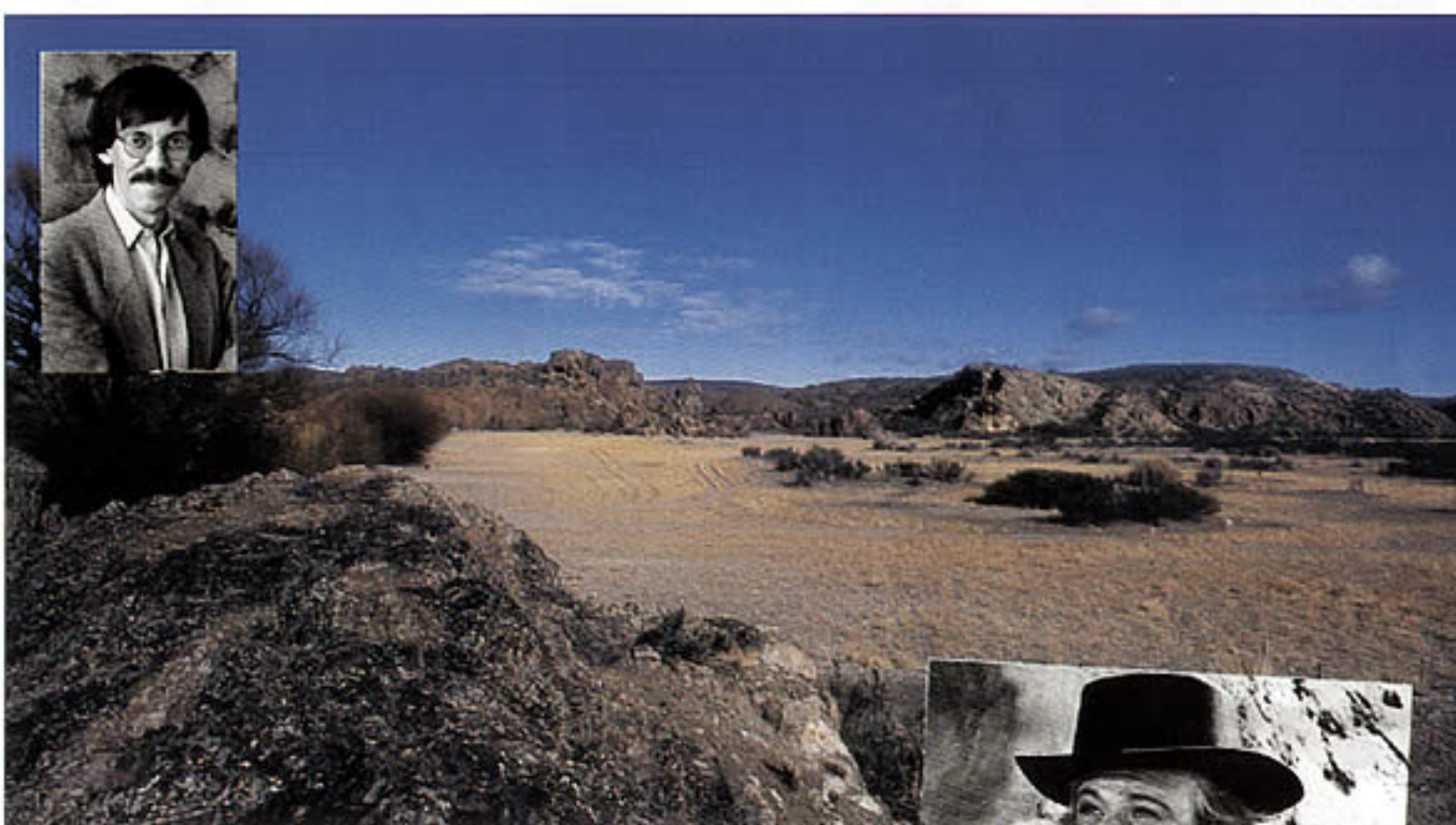
FOTO ACERVO CASA DE RUY BARBOSA

Duelo no fim do mundo

***Patagônia*, que ganhou o prêmio Cruz e Sousa de romance, é um faroeste metafísico em que cada fato aventuresco tem sua contrapartida de indagação existencial. Por Jefferson Del Rios**

A Patagônia não é um lugar, é a vontade de ir sempre mais longe, acredita o escritor João Batista Melo. Perfeito cenário de ficção. E foi o que ele fez no inventivo romance com o nome dessa região misteriosa. É por lá que um mineiro de Diamantina procura o assassino do irmão. Como o autor chegou a esse enredo já é uma boa história. Apaixonado por cinema, ele sempre achou que as pradarias do meio-oeste americano formavam um universo à parte: a terra dos mitos fundadores da América. Queria homenagear o tema, mas sentia-se compreensivelmente constrangido. Trazendo na bagagem literária dois premiados volumes de contos – *O Inventor das Estrelas* (1989) e *As Baleias de Saguenay* (1994) –, "não iria fazer um livrinho sobre o faroeste".

A idéia ficou em sua imaginação até que alguns fatos se juntaram. Em uma de suas seis viagens à Patagônia, lugar que o fascina, descobriu que Butch Cassidy e Sundance Kid, os célebres foras-da-lei americanos, viveram realmente naquelas paragens, e não perdidos na Bolívia, como no filme de George Hill (*Butch Cassidy*, de 1970, com Paul Newman e Robert Redford). Batista Melo "pressentiu o romance", mas faltava alguma coisa, que veio quando reviu o filme *Da Terra Nascem os Homens*, de 1958, clássico de William Wyler, com Gregory Peck e Charlton Heston. A impressionante fotografia de Franz Plamer, em tons amarelos e ocres, fixa paisagens que lembram o descampado argentino. O toque final de inspiração nasceu da trilha sonora de Jerome Moross. O resto, Minas ofereceu: montanhas, lembranças antigas de família, a inevitável proximidade com todos os duelos, casos de amor e sangue das páginas de Guimarães Rosa e Mário Palmério. São citações inevitáveis, que não comprometem a originalidade da escrita de Melo, igualmente admirador de William Faulkner e John Steinbeck.

Patagônia (Ed. Rocco, 297 págs., R$ 28) é um romance superior, que concilia drama psicológico com os elementos fundametais do *western*: cavalgadas, pistoleiros e acertos de contas, mas transpostos para o vazio que se estende pelo Sul argentino até a Terra do Fogo. Ao lado e ao longe, a presença dos Andes "cobertos de bosques ou, mais acima, revestidos pelas lâminas brancas de gelo". O que motiva o personagem central, Otaviano Caldeira, é sentir-se em paz, ou quites, com a memória do irmão Virgílio. Eles se desentenderam gravemente na disputa por uma mulher. Virgílio partiu para os Estados Unidos, onde teria sido morto pela quadrilha de Butch Cassidy em Wyoming. Ao saber que Cassidy e o parceiro Sundance estão homiziados na Patagônia, entre os imigrantes do País de Gales, Otaviano inicia uma caçada cheia de idas e voltas, encontros com os índios mapuches remanescentes, tipos insólitos e pobres lugarejos isolados. Demonstrando seguro poder narrativo e elegância de linguagem, João Batista Melo constrói o seu faroeste metafísico, em que cada fato aventuresco tem sua contrapartida de indagação existencial. O vingador, no fundo, está à procura de si mesmo, e quanto mais o suposto inimigo se afasta, dando-lhe tempo para evocações mineiras, mais ele se encontra. Quando a trama de *Patagônia* termina, estamos tocados pela aventura, no sentido épico do cinema de Wyler, e, por instantes, pelo mais envolvente intimismo. Integrados na imponência de uma paisagem sul-americana e gratificados pela descoberta de um belo livro.

Melo (no alto, à esq.): Patagônia (foto maior), Butch Cassidy e Sundance Kid (interpretado por Robert Redford, acima) numa aventura intimista

FOTOS EDUARDO TRÓPIA / CARLOS GOLDGRUB / PRENSA TRÊS / DIVULGAÇÃO

Agridoces frutos do passado

Impressões de MOACYR SCLIAR sobre AHARON APPELFELD, expoente da ficção israelense contemporânea e autor de *The Iron Tracks*, recentemente traduzido para o inglês

Difícil saber quem é mais fascinante, Aharon Appelfeld, o escritor, ou Aharon Appelfeld, o ser humano. Falemos primeiro deste último.

Conheci-o em Jerusalém há quatro anos. Eu estava em Israel para uma série de conferências e alguém sugeriu que o conhecesse. Um almoço foi marcado, num modesto restaurante, e para lá fomos minha mulher e eu. Ali estava ele, um homenzinho pequeno e de óculos, com ar ansioso, um típico intelectual judeu da Europa Oriental. Escritores freqüentemente são pessoas reservadas, mas Appelfeld recebeu-nos com um carinho que me surpreendeu e me comoveu, sobretudo por um detalhe: como minha falecida mãe judia, estava extremamente preocupado com que nos alimentássemos devidamente, a todo instante insistindo para que nos servíssemos de mais comida. Trazia-nos também um de seus livros, devidamente autografado. Conversamos longamente: contou-nos sua vida, que, como se costuma dizer, daria um romance. Nascido (1932) em uma família de classe média de Czernowitz, então cidade romena, viveu todo o inferno da Segunda Guerra. A mãe foi assassinada pelos nazistas; o pai, recolhido a um campo de concentração. Fugindo de um campo de trabalho, o pequeno Aharon viveu entre camponeses ucranianos, juntou-se a um grupo de órfãos, foi para a Itália e de lá à Palestina.

Appelfeld aos 6 anos, aos 20 anos e em foto recente (imagens extraídas da revista israelense *Iton 77*): escritor em formação sob o signo do Holocausto

Como é fácil imaginar, essa sombria experiência condicionou o escritor Aharon Appelfeld. O tema que persegue obsessivamente é o das lembranças do Holocausto: *Kitty* (1963) conta a história de uma menina judia refugiada em um convento à época das deportações; *Badenheim 1939* (1974) mostra o judaísmo europeu às vésperas mesmo da catástrofe. Em *The Iron Tracks*, recentemente lançado nos Estados Unidos pela Schocken Books (tradução do hebraico de Jeffrey M. Green), o personagem principal percorre de novo os descaminhos do Holocausto. Curiosamente, porém, não encontramos em suas páginas as atrozes cenas do martírio judaico: não há ali nada semelhante a *A Lista de Schindler* ou aos documentários que a tevê por vezes mostra. Por uma espécie de pudor, mais do que compreensível, ele se recusa a transformar em ficção aquilo que, na realidade, ultrapassou tudo que a imaginação poderia conceber em termos de barbárie. São os resíduos do Holocausto que lhe interessam, a lembrança que inexoravelmente persegue as vítimas e que acabou por levar ao suicídio um Primo Levi.

De qualquer forma, Appelfeld ocupa posição *sui generis* na moderna literatura israelense. Diferentemente de um Amoz Oz ou de um David Grossman, ele não fala sobre os temas candentes em Israel – as relações com os palestinos, as ameaças de conflito bélico, a vida no kibutz. Appelfeld é como uma árvore transplantada: vive em um novo solo, mas os frutos que dá, agridoces frutos, são os do passado. Para as novas gerações israelenses, o Holocausto é um fato da história, sim, mas da história passada, não da que é feita no dia-a-dia.

Grande escritor, Appelfeld não está preocupado com isso. Tudo o que quer é dar testemunho. Guardião melancólico da memória, dá testemunho do que viu e do que sente. E isso basta para nos encantar e comover.

Aharon Appelfeld só tem um livro traduzido para o português: Badenheim 1939 – Tzili *(Ed. Summus, 1986), com os dois contos/novelas que aparecem no título. O autor está presente na coletânea* O Novo Conto Israelense *(Ed. Símbolo, 1978) com* Badenheim 1939 *e* Berta*; na revista* Comentário *(1967) com o conto* A Estrada de Drovna a Drovitch, *e em* Shalom Análise nº 3 – Holocausto *(número especial da revista* Shalom, *janeiro de 1979) com o conto* Antes do Dilúvio. *No exterior, tem 22 livros publicados. Foi traduzido para 26 línguas e, em 1997, virou membro da Academia de Ciências e Artes dos Estados Unidos. Seu mais recente livro (em hebraico) é* A Mina de Gelo *(1997);* The Iron Tracks, *agora em inglês, conta a história de Erwin Siegelbaum, que culpa os nazistas pela morte da mãe e percorre, décadas depois da guerra, pequenas cidades austríacas à caça desses algozes.*

Singularidade na praça

A Feira do Livro, maior acontecimento literário do RS, chega à 44ª edição

O Rio Grande do Sul é um Estado onde oposição faz barulho em eleições presidenciais e Wanderley Luxemburgo não tem a unanimidade da crônica esportiva a seu favor. A singularidade gaúcha – às vezes elogiável, às vezes folclórica – acabou dando bons frutos na literatura. Um deles é a Feira do Livro, grande acontecimento mercadológico no âmbito local, cuja 44ª edição acontece de 30 deste mês a 15 do mês que vem, na praça da Alfândega, em Porto Alegre. Pilar que sustenta um mercado auto-suficiente – outra das peculiaridades da terra –, a Feira, como sempre, traz nomes internacionais: neste ano, o historiador Jorge Couto, o escritor João de Mello (ambos açorianos) e um polêmico tradutor de Dostoiévski para o francês, André Marcowicz, entre outros. – MICHEL LAUB

O historiador Jorge Couto: atração internacional nos pampas

Música das palavras

Fernando Sabino, atleta da mais fina literatura, está de volta

Desde que deixou o Minas Tênis Club – onde foi um garboso campeão de natação –, desceu a velha rua Bahia e trocou Belo Horizonte pelo Rio de Janeiro, Fernando Sabino nunca mais deixou de produzir a mais fina literatura. Fez pouco romance, mas escreveu *O Encontro Marcado*, encanto de ficção autobiográfica. Como cronista, figura ao lado de Paulo Mendes Campos, Rubem Braga, Otto Lara Resende, Antonio Maria e Sérgio Porto. É ainda o contista de *O Homem Nu* e autor de relatos de viagem.

Sabino está de volta com *No Fim Dá Certo*, crônicas, e *O Galo Músico*, contos e novelas (ambos pela Record, o último com previsão de lançamento para este mês). Livros de uma prosa simples nascida do sólido domínio da língua. E tudo com o toque de auto-ironia de quem se define como alguém do tempo em que as ladeiras eram mais suaves. Sabino só não é do tempo de Benjamim Contallat e Berilo Neves. É bem mais jovem. – JEFFERSON DEL RIOS

O livro de crônicas: na companhia dos grandes

Metáforas nas lições de química

ANTONIO SKÁRMETA, autor de *O Carteiro e o Poeta*, escreve sobre a tradução para o português dos versos de um NERUDA adolescente

A tradução de *Cadernos de Temuco* para o português (Bertrand Brasil) é um acontecimento muito além da polêmica sobre o direito de publicar textos de um autor que não quis vê-los em livro quando vivo. Se Neruda mostrou tão severo rigor, é porque há aqui certos versos e formulações de fazer ranger os dentes. Mas, ao mesmo tempo, o leitor se vê diante do magma de um imenso poeta que, já desde os dias de colegial sensível, acumulava muitas das tensões existenciais que, infiltradas em sua lírica, mais tarde revolucionariam a literatura latino-americana.

Cadernos..., em sua modéstia, marca a fogo a escolaridade angustiada de um adolescente que enche de metáforas os deveres de química e acolhe a paisagem que lhe tempera a alma de sentimentos desgarrados, prenúncios de sua obra maior: a doçura e a ânsia de transcender. Neruda, aqui, está deliciosamente desprotegido. Sua arte não se aperfeiçoou ainda. A angústia e a solidão estão impudicamente derramadas. A consternação é a de qualquer garoto amante da beleza elementar que o cerca, ao mesmo tempo em que anseia ir além de seus limites. Só que não é qualquer garoto que expressa a beleza dessa contradição. – ANTONIO SKÁRMETA

Neruda: angústia e solidão derramadas

FOTOS EDUARDO SIMÕES / SÉRGIO LARRAIN/MAGNUM PHOTOS

O FUKUYAMA DA POESIA

Haroldo de Campos, o vanguardista que paralisou a produção lírica no país, explora em *Crisantempo* a idéia equivocada de que versos são feitos só com palavras

Por Miguel Sanches Neto

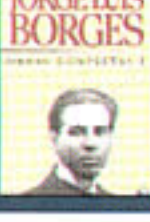
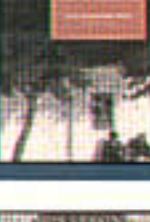
Defensor intransigente da radicalidade, Haroldo de Campos tem se dedicado a fazer recortes idiossincráticos da cultura, recusando qualquer tipo de visão orgânica. A tradição de vanguarda, que ele ajudou a cristalizar em nosso meio, teve um papel significativo por abrir novas possibilidades criativas. Ninguém deve lhe negar essa intervenção na prática poética que, como acidente histórico, terá garantido o seu lugar na poesia moderna deste século, não como uma vanguarda nova, mas como manifestação temporã dos movimentos do começo do século.

Surgindo no segundo pós-guerra, momento de sonhos transatlânticos, quando o mundo inteiro sofria um processo de integração, Haroldo de Campos formou-se numa atmosfera internacionalista. Ele, portanto, não habita a língua portuguesa. A sua pátria, de essência plurinacional, é um conceito formalista de literatura. Operando entre várias línguas e várias linguagens, ele se pôs a serviço de um panformalismo que deu visibilidade à experimentação como fim último da arte, proposta que, nascida na periferia, funcionou como um desrecalque de nossas frustrações de colonizados por criar a ilusão de que éramos partícipes do mundo moderno. Para projetar-se no horizonte internacional, Haroldo buscou projetar o internacional em nosso horizonte, assumindo com grande entusiasmo e reformulando a tarefa de tradutor. Depois de quase meio século de industriosa atividade (estreou em 1950), o poeta deixa atrás de si, basicamente, cacos de uma concepção de modernidade. O seu perfil de introdutor de autores desconhecidos ou pouco conhecidos ligam o seu nome a um idioma fragmentário e requintadamente exótico.

Embora tenha valorizado — nos poetas que forçou siderar em torno de sua obra — um dado secundário, o trabalho com a linguagem, pode ser considerada positiva a sua contribuição para a lírica contemporânea. O que realmente incomoda é que esse *paideuma* (conjunto de autores válidos para um poeta específico) seja tomado como cânone da poesia moderna, sugerindo que não há mais nada fora dele. Isso tem causado, principalmente nas gerações mais jovens, um efeito paralisante, como se a conquista da radicalidade fosse o fim da história.

Mesmo o conceito de *agoridade*, que substituiu a utopia de uma nova era que não veio, é paralisador. Nessa poesia do eterno presente não cabem procedimentos que não sejam programaticamente modernos. Diga-se de passagem que o próprio agora não passa de uma utopia. Em essência, ele é apenas o passado de um futuro.

Se, tirando o caráter doutrinário, a ação crítica de Campos tem sido relevante, a sua poesia acabou na sombra. Isso fica patente nos textos díspares de *Crisantempo*. A própria referência ao crisântemo (penetrado pelo vocábulo *tempo*) remete à simbologia da longevidade, da imortalidade, dando a chave de interpretação para uma poesia que se quer porta-voz única e inquestionável da modernidade perene — daí Haroldo recusar o pós-moderno. Os poemas, no entanto, figuram como notas de rodapé, alguns extremamente convencionais, do exercício teórico do poeta, funcionando como exemplário de velhas formulações críticas.

Essa falta de autonomia, visível até no recurso de rechear os poemas com notas explicativas, é o preço de se conceber a literatura apenas como posicionamento racional diante de uma idéia de cultura, uma idéia equivocada, complemente-se, para a qual a poesia se faz só com palavras. A grande tarefa do poeta não é desorganizar um dicionário, mas dar-lhe uma configuração humana.

A obra e seu autor: cacos de uma concepção de modernidade

Crisantempo, de Haroldo de Campos. Ed. Perspectiva, 374 págs., R$ 44

FOTO JUAN ESTEVES

Os Lançamentos na Seleção de BRAVO!

Edição de Jefferson Del Rios*

	TÍTULO	AUTOR	REFERÊNCIAS	TEMA	POR QUE LER	PRESTE ATENÇÃO	TRECHO	CAPA
FICÇÃO EM PORTUGUÊS	**Perto do Coração Selvagem** Rocco 202 págs. R$ 18	Ucraniana de nascimento e brasileira desde os dois meses, Clarice Lispector (1925-1977) pertencia na verdade a um mundo interior quase indevassável. Sua grandeza está no tipo de romance e de contos que inventou.	O texto desta nova edição conserva a forma do original de Clarice. A organizadora, a professora Marlene Gomes Mendes, corrigiu erros que constavam das edições anteriores.	Não é bem uma autora de temas, mas de climas introspectivos e metáforas da realidade. Nesse livro, que é uma viagem mental, escritor e personagem se confundem na observação e registro de como sentem o mundo.	É uma escrita de subtendidos entre a poesia e a filosofia. Sua única companheira no idioma é a portuguesa Maria Gabriela Llansol, autora de *Falcão no Punho*.	Na Clarice estreante, seguindo certa linearidade de ação e psicologia. Por isso mesmo, é, ao lado dos seus ótimos contos, uma introdução às suas criações mais complexas.	*"Aos poucos habituou-se ao novo estado, acostumou-se a respirar, a viver. Aos poucos foi envelhecendo dentro de si, abriu os olhos e novamente era uma estátua, não mais plástica, porém definida. Bem longe renascia a inquietação."*	De Flor Opazo. De um despojamento pouco poético, mas, ao sugerir solidão feminina, minimamente fiel à autora.
	Cada Homem É Uma Raça Nova Fronteira 185 págs. R$ 19	Mia Couto, nascido em 1955, é, hoje, o mais conhecido escritor de Moçambique. Seu estilo inventivo e poético encontrou rapidamente boa acolhida em toda comunidade de língua portuguesa.	É o autor de *Terra Sonâmbula* (romance) e *Estórias Abensonhadas* (contos), publicadas pela Record. Foi diretor da revista *Tempo* e do jornal *Notícias de Maputo*.	Histórias curtas, límpidas, plenas de coloquialidade e achados verbais. O autor não teme usar a estrutura convencional do conto. Sua invenção é escrever um português-moçambicano encantador.	Couto é da geração pós-colonialismo, que inclui o angolano Artur Pepetela e o cabo-verdiano Germano Almeida. São escritores de primeira.	Na língua portuguesa enriquecida por nomes e expressões africanos de uma musicalidade só antes pressentida pelo compositor José Afonso, um dos poetas maiores da canção e estranhamente desconhecido no Brasil.	*"Nesse enquanto, ela entrou. Era uma mulher de olhos lisos que umedeciam o quarto. Vagueou por ali, parecia não acreditar em sua própria presença. Seus dedos passeavam pelos móveis, em distraído afecto."*	De Carol Sá. Apesar de trabalhar sobre uma ilustração de Alexander Calder, o resultado é visualmente diluído.
	Trabalhadores do Brasil Geração Editorial 308 págs. R$ 29	O organizador da coletânea, Roniwalter Jatobá, autor de *Sabor de Química* e *Crônicas da Vida Operária*, é um experiente e sutil observador do cotidiano dos trabalhadores urbanos.	O livro reúne contos de 40 escritores brasileiros que, de Machado de Assis a Márcio Souza, narram com ironia ou indignação, sempre com impressionante fidelidade, o dia-a-dia de gente humilde e excluída da história.	O trabalhador anônimo improvisando o futuro a cada manhã. Suas dores e as pequenas alegrias que invadem, de repente, um cenário acanhado. A vida e nada mais.	Porque são contos magníficos. Há uma alternância entre drama e bucolismo, porque, afinal, não se trata de sociologia, mas de compaixão e poesia.	Nos bons autores hoje esquecidos, caso de Afonso Schimdt (paulista de Cubatão, típica paisagem de romance proletário), que abre o livro com o conto *Turma 12*, uma obra-prima.	*"Enxugou o suor do peito. A pele estava melada. Não fazia calor mas ele continuava a suar. E a ouvir o gongo. O grito do público. Cigarras e o ruído mole de luva batendo contra luva e o barulho oco de soco no corpo e no rosto."* (*Pega Ele, Silêncio*, de Ignácio de Loyola Brandão).	De Victor Burton. Montagem que busca mais um efeito visual colorido que escape ao realismo fotográfico jornalístico.
	Ensaio de Ponto Ed. 34 242 págs. R$ 18	O jornalista Luís Antônio Giron, gaúcho radicado em São Paulo, passou por vários órgãos de imprensa brasileiros e escreve preferencialmente sobre música. Este é o seu primeiro livro de ficção.	O romance se inicia em 1913 – quando o protagonista torna-se *ponto* da Cia. Nacional de Burletas e Revistas do Teatro São José – e vai até a década de 60.	A falsa autobiografia do *ponto* Saturnino Praxedes, sujeito que tinha, entre outras funções, a de socorrer atores esquecidos de suas falas durante o espetáculo.	Há poucos romances que falam sobre o teatro brasileiro: a originalidade deste é brincar com figuras reais e imaginárias do meio artístico.	Na extensa pesquisa histórica presente em cada página: isso pode ser qualidade, quando referências são instrumento da ficção, ou defeito, quando são apenas enciclopedismo.	*"Portanto, a pateada em seus diversos gêneros e graus tinha lançado sementes tão fortes entre nós que parecia impossível um dia desaparecer. Quatro gerações de pontos não conseguiam contê-la. Era como impedir que Marte aparecesse no céu. Um belo dia, sem que ninguém da caixa se desse conta, o planeta encarnado não quis surgir. Os pontos se sentiram sem mãe nem função."*	Baseada em ilustrações para a revista *Fon-Fon!*, de 1909. Compensa o excesso de texto sob o título.
FICÇÃO DE LÍNGUA ESTRANGEIRA	**Obras Completas 1** Ed. Globo 707 págs. R$ 44	Jorge Luis Borges (1899-1986) é, provavelmente, o maior autor argentino da história. Escreveu poesia, contos (gênero no qual se destacou), crônicas e ensaios. Morreu cego.	Este primeiro volume contêm os livros iniciais de poesia (desde *Fervor de Buenos Aires*, de 1923) e algumas das obras-primas do escritor, como *Ficções* (1944) e *O Aleph* (1949).	Borges não é apenas um inventor de personagens e de situações dramáticas: sua grande habilidade é criar mundos dentro do vasto mundo literário, que é a sua referência maior.	Para conhecer Pierre Menard, Funes e outros personagens inesquecíveis do universo borgiano.	Nos "jogos de espelhos" e na construção da idéia de memória que perpassam toda a obra de Borges: poucos nomes na literatura universal foram tão originais no tratamento desses temas.	*"Também sabemos de outra superstição daquele tempo: a do Homem do Livro. Em alguma estante de algum hexágono (raciocinaram os homens) deve existir um livro que seja a cifra e o compêndio perfeito de todos os demais: algum bibliotecário o consultou e é análogo a um deus."* (*A Biblioteca de Babel*)	O desenho do artista quando jovem. Elegante.
	O Arco-Íris da Gravidade Companhia das Letras 785 págs. R$ 44	Thomas Pynchon é uma figura arredia e cercada de boatos. Algo entre Beckett e J. D. Salinger: não concede entrevistas e não se deixa fotografar. Escreve romances gigantescos e bons.	Publicado em 1973, apresenta – na escrita e na temática – os reflexos do baile lisérgico da década anterior. Ao mesmo tempo, embora tendo como cenário a Segunda Guerra, prevê, entre outros temas, o apocalipse do Vietnã.	Um vôo alucinante sobre uma América que Henry Miller definiu como um pesadelo refrigerado. Há de tudo: contracultura, lixo cultural e delírios tecnológicos expostos como uma colagem poética de alta velocidade verbal.	Pynchon é um artista estranho, obsessivo. É uma escrita que se lê e à qual se adere, ou da qual se derrapa para fora da página.	Na aceleração das imagens, como se tudo e todos vivessem em alta ansiedade. Pynchon deixou uma marca na literatura brasileira, em *Panamérica*, de José Agrippino de Paula.	*"O inverno está em suspense – o céu inteiro é um gel árido e luminoso. (...) Assim eles dois: caminhando na areia (...) vultos diminuindo, castanho-claro e cinza com um risco escarlate, contornos bem nítidos, deixando pegadas que são uma longa sucessão de estrelas exaustas, a congelar-se, o céu nublado refletido na praia vitrificada, quase branca..."*	De Hélio de Almeida. Opta por um só elemento, um avião monomotor com pinturas lisérgicas. Boa síntese desse vôo literário.
	O Deus das Pequenas Coisas Companhia das Letras 342 págs. R$ 28	Arundhati Roy estudou arquitetura, faz roteiros de cinema e vive em Nova Délhi. Esse é seu primeiro romance. No mais, é uma linda mulher.	A escritora recebeu o Booker Prize, um reconhecimento de peso na língua inglesa. Na sua terra, ao contrário, foi processada por obscenidade e corrupção da moral pública.	Resumidamente: o destino de uma menina inglesa e dois gêmeos no interior da Índia. Mas essa é a superfície da história que fala também de outras coisas, como a divisão de castas no país.	A Índia é uma civilização desafiadora. Chega-se a ela pela poesia de Tagore e pelas ficções e ensaios de Naipaul. Arundhati oferece outro caminho.	No erotismo espontâneo nesse país real, com seus perfumes, moscas e odores fortes. Um panorama visto de dentro, não da varanda de um hotel colonial inglês.	*"O homem parado na sombra das seringueiras, com moedas de sol dançando no corpo, carregando a filha dela nos braços (...). Séculos se concentraram em um único momento evanescente. A História foi pega no contrapé, desguardada."*	Uma foto sensual tropical. Decorativa sem dizer nada. Ou, quem sabe, pequenas coisas.
	Lendo no Escuro Record 240 págs. R$ 24	Seamus Deane nasceu em 1940, em Derry, região que os ingleses chamam de Irlanda do Norte. É a Ulster dos irlandeses, que lutam para anexá-la à República da Irlanda, no sul. É ainda poeta e crítico literário.	Trata-se de um dos primeiros bons romancistas dessa área conturbada da Europa. O livro foi considerado pelo *The New York Times* como um dos mais importantes de 1996.	Um garoto em meio à guerra civil entre católicos e protestantes. A violência real da política misturando-se com lendas, visões e fantasmas caseiros em uma terra cheia de superstições célticas, como já mostrara Leon Uris em *Trindade*.	A história é lírica, apesar do assunto pesado. Informa sobre a questão irlandesa e faz poesia com a infância na bela paisagem do Donegal, a terra dos ventos.	Na técnica de capítulos curtos. O autor usa o estilo quase cinematográfico na montagem dos conflitos e na descrição dos personagens. E na fabulação próxima ao chamado realismo fantástico.	*"Durante os primeiros meses ela escreveu para o pai e parecia que tudo ia bem. Depois, de repente, as cartas pararam de chegar e só muito mais tarde as pessoas descobriram o que tinha acontecido."*	Parece influenciada pelo título: um tanto escura. As cores da Irlanda – pastorais ou de conflito – são sempre vivas.
	Antologia do Conto Húngaro Topbooks 352 págs. R$ 33	Paulo Rónai (1907-1992) foi o mais brasileiro dos húngaros, promovendo o intercâmbio entre as duas literaturas. Em 1939 publicou em Budapeste uma antologia da poesia brasileira. Revelou aqui autores importantes do seu país.	Assim como Otto Maria Carpeaux (1900-78) e Anatol Rosenfeld (1921-73) fizeram com os grandes desconhecidos da língua alemã, Rónai mostra que na Hungria há mais do que o clássico *Os Meninos da Rua Paulo*, de Ferenc Molnár (1878-1952), livro que encantou gerações.	Contos de épocas, autores e estilos diversos reveladores. Como diz Guimarães Rosa na apresentação da obra: "E eis a Hungria, chão de história, país de cultura (...) que guarda seus muitos aspectos típicos, prevalecentes de vistosidade".	É uma antologia que sempre encanta pela boa qualidade desses artistas que tiram dos contos ora trágicos, ora cômicos, uma vibração comparável à música de Liszt.	Todas as histórias revelam os encantos da Europa Central. Mas, como tributo ao primeiro romancista húngaro popularizado no Brasil, pode-se começar pelo *Conto de Ninar*, de Molnár.	*"Você se lembra? Você se lembra de quando era fada? ... Oh, desde então você se tornou madame, Excelência talvez, sei lá! Já não é fada. Nem a trato mais por você, nem sequer por senhora, não, pois não conheço seu marido e não nos encontramos nunca."* (*Murglics*, de Szép Ernö, 1884-1955).	De Victor Burton sobre pintura húngara dos anos 20. Bonita, e revela senso de pesquisa histórico-visual.
NÃO-FICÇÃO	**Andando na Sombra: Segundo Volume da Minha Autobiografia** 413 págs. Companhia das Letras R$ 33	Doris Lessing nasceu em 1919, em um lugar que ainda se chamava Pérsia, o que já parecia vaticinar uma vida de romance: e foi o que aconteceu. Por sorte, o clichê resultou em refinada literatura.	É a segunda parte de suas memórias, iniciadas com *Debaixo da Minha Pele*. A autora, figura maior do romance inglês contemporâneo, tem vários títulos em português.	Os caminhos de uma mulher que desembarca em Londres, aos 30 anos, para recomeçar a vida do nada. Itinerário humano e intelectual de alguém que escreve para se conhecer. Lessing sabe distinguir crise de pieguice.	Pela impressionante aventura existencial dessa artista que, aqui, revê a vida no momento anterior à celebridade atual.	Nos impasses ideológicos de toda uma geração, paixão política que, em plena guerra fria, levou a artista do socialismo utópico ao Partido Comunista.	*"Eu era supostamente uma escritora: os editores perguntavam carinhosamente sobre o que eu estava escrevendo. No entanto eu não tinha energia para escrever."*	Foto bonita da autora, lembrando um pouco a atriz Shelley Winters. Faz um contraste interessante com a sua aparência grisalha atual.

(*) *Com Redação*

Entidade insidiosa retorna à Mostra Internacional de Cinema de SP e

Algo não tem nada a ver

mistura na mesma tela filmes de qualidade com experimentalismo bisonho e neurose antimercado

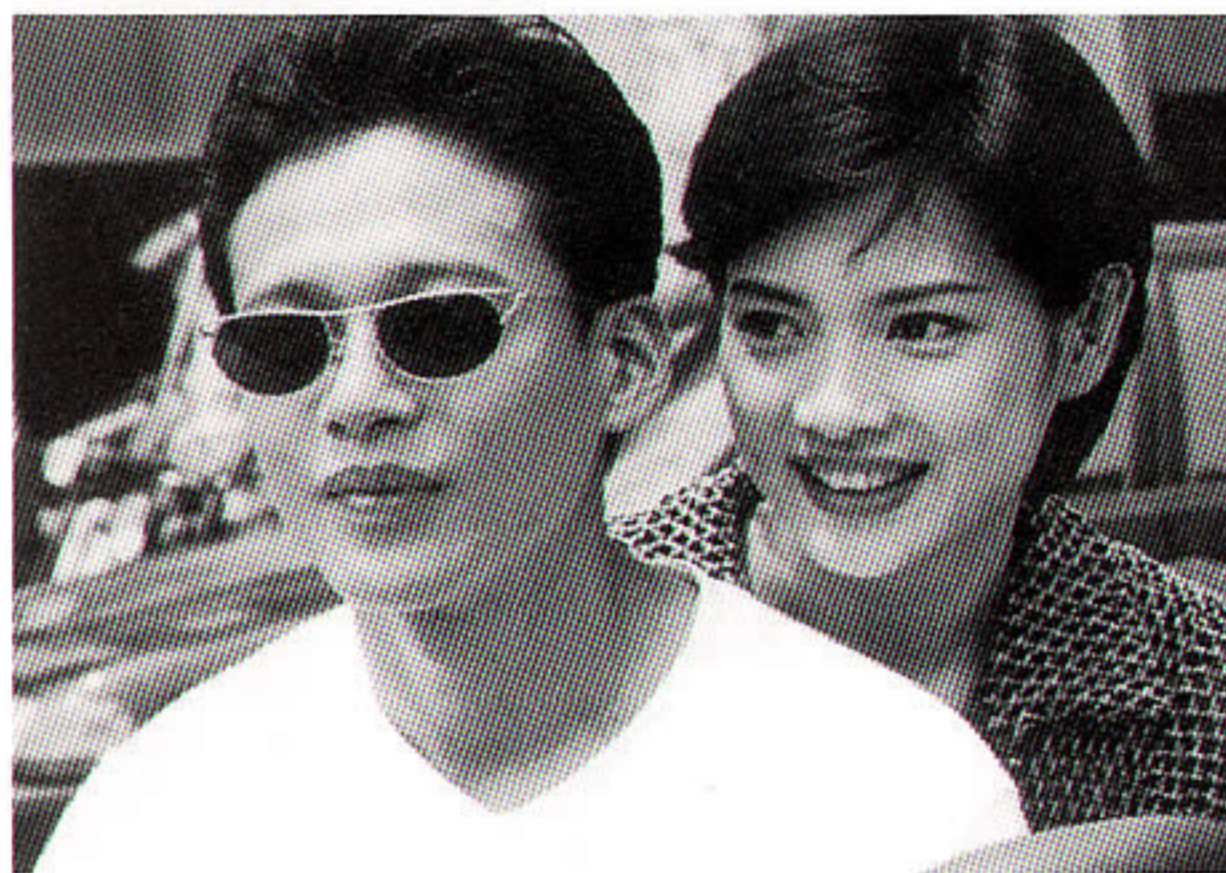
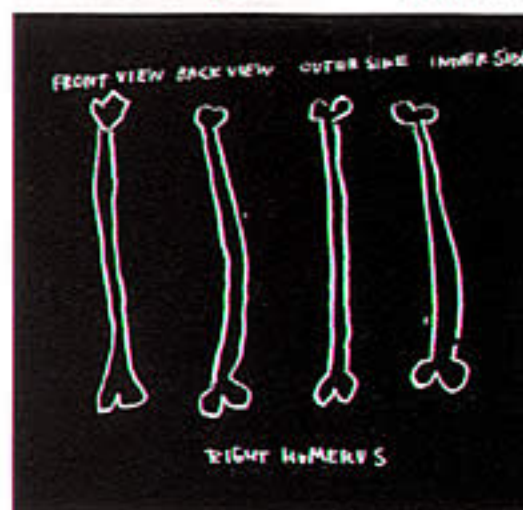
Por Michel Laub e Reinaldo Azevedo

A cena é de *O Rio*, de Tsai Ming-Liang (Malásia): numa sauna gay de Taipei, ambiente repleto de vapor e de homens enrolados em toalhas brancas, o pai do protagonista está em um quarto onde, aparentemente, dão-se encontros amorosos. Mais tarde, o seu encontro amoroso será uma sessão onanista com o próprio filho, mas isso não vem ao caso: àquela altura, apenas se vê o homem deitado numa cama envolta por opressiva penumbra. Ele espera por algum parceiro ou por alguma coisa. E espera. E espera mais um pouco. São vinte segundos de cena. Ou trinta. Ou quarenta, não importa: o efeito no espectador é o de se estar há horas em frente à tela, e do espectador é exigida a percepção da metáfora, da metalinguagem, das referências artísticas e do inconfundível toque de gênio presentes na ausência de elipse da seqüência. Se o espectador nada percebe, *algo* lhe diz que ele não entendeu direito. Se franze a sobrancelha e pensa em sair correndo a gritar que o rei está nu, *algo* o impede de fazê-lo.

Algo — daqui por diante grafado, por deferência, com *A* — é uma entidade abstrata que paira sobre as poltronas de salas de projeção mundo afora. Trata-se da primeira presença

FOTOS: DIVULGAÇÃO

Nesta página, Roberto Benigni e Giorgio Cantarini, pai e filho em *A Vida É Bela*, do próprio Benigni; no fundo, *O Rio*, de Tsai Ming-Liang: opostos exemplares de uma confusão estética. Os filmes que aparecem nas páginas seguintes participam do festival deste ano

Abaixo, *O Rio* (cena do filme e, na foto menor, o diretor Tsai Ming-Liang) e uma das litografias da série *Anatomy* (1982), de Basquiat. No filme, goteiras na casa se multiplicam à medida que as relações familiares se deterioram. No desenho, o artista se refere ao período que passou no hospital. Por esses "significados", esquece-se de que o filme é chato e o desenho, ruim. À direita, *Inquietude*, de Manoel de Oliveira (Portugal), que pode ser o autor do "trigo" em meio ao "joio"

confirmada da Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, cuja 22ª edição tem início no dia 16 deste mês (*ver quadro*). Na verdade, trata-se de uma onipresença: antes de o establishment hollywoodiano *lato sensu* deixar os espaços majoritários da mídia para dar lugar a 150 filmes de estética parecida — por afinidade temática, por estilo ou pelo simples fato de haverem sido produzidos longe do cinemão norte-americano — com a de *O Rio*, durante este mês, *Algo*, com seus múltiplos poderes e dons carismáticos, já terá, como sempre, entrado em ação. A entidade é eficiente e não brinca em serviço: estará nas bilheterias, nos sacos de pipoca, nas catracas de acesso às salas, nos cartazes promocionais. Sua tarefa é juntar o joio ao trigo na salada de indigência travestida de profundidade que caracteriza parte do cinema "de autor" contemporâneo — uma parte pequena, é verdade, mas de grande e ofuscante visibilidade.

Algo, às vezes, ganha, se não o grande público, uma platéia ampliada sempre disposta a ver o que procura. Custe o que custar. Pode custar ver um filme de Wim Wenders até o fim. E gostar. Tal obstinação alçou o cineasta alemão à condição de gênio das telas. Afinal, como não ver na personagem "estrada-que-corta-o-deserto", de *Paris, Texas*, um "não sei quê" de comovente? Algo assim como se a "estrada", metáfora do sentido, cortasse o "deserto", metáfora da condição humana (obrigatoriamente sem sentido), e as duas metáforas casadas compusessem uma alegoria de, digamos, sei lá, da falta de sentido da condição humana, ou da falta de humanidade do sentido, ou da falta de condição do sentido humano. Ou o contrário. Depois de tanta estrada, nada mais faz sentido na condição humana.

Paris, Texas, aliás, é exemplar. Quando o marido encontra sua fugidia mulher numa espécie de prostíbulo, e o contato entre ambos se dá através de um vidro, como não sentir o cineasta a cutucar o seu braço com a pergunta fatal: "Entendeu a figura? Hein? Hein?". O homem vê a sua mulher através da lente. O crítico inteligente poderia escrever algo mais ou menos assim: "Wenders atualiza com excelência o conceito de que cinema é a arte da metalinguagem. Ao interpor um vidro entre os amantes, o diretor reproduz na tela aquela que é essência mesma do cinema: 'um eterno olhar através de'. O artifício genial consiste em fazer com que o espectador experimente vicariamente as sensações da personagem. Somos todos alçados a uma mesma condição de *voyeur*...". Mate o crítico e vá ao cinema.

Asas do Desejo, do mesmo Wenders, que bateu todos os recordes de "ahs, ohs, uhs" da platéia, trazia lá um tal anjo um pouco aborrecido com a eternidade, que decidiu se esfregar entre os aqui de baixo porque, afinal, achava a humanidade bacana. É, certamente, a idéia que Wenders faz do Prometeu moderno. O da mitologia roubou o fogo para o homem e deu início à história, razão por que foi condenado ao sofrimento eterno, com uma águia a lhe comer à noite o fígado que crescia durante o dia. O anjo de Wenders troca nada

FOTOS MARIANA VIEGAS/DIVULGAÇÃO / REPRODUÇÃO / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO

menos que a eternidade por uma trapezista, e *Algo* nos diz que há aí "um olhar sobre" alguma coisa, uma visão "interessante" (adjetivo lábil o bastante para ser usado à vontade) da "modernidade" — este um substantivo que dispensa maiores explicações. De preferência, comece uma frase assim: "O sentido da modernidade nos diz que...". A oração objetiva direta que complementa a principal pode ser qualquer uma. Não faz sentido mesmo.

É claro que a mostra pode comportar obras-primas e que muitos filmes devem ser produtos bastante melhores do que a média feita pelos grandes estúdios. É inegável a importância do festival como "peça de resistência" à avalanche provocada por produções como *Armageddon* e *Máquina Mortífera 4*. Mas é inegável também que um bom número dos filmes que exibe — sabe-se lá por qual razão, justamente os que provocam mais marola crítica — é mesmo do tipo que cai nas graças de *Algo*, a entidade que decreta que a pretensão, a arrogância, o vácuo de idéias e, principalmente, a chatice constituem um gesto de resistência que merece ser saudado.

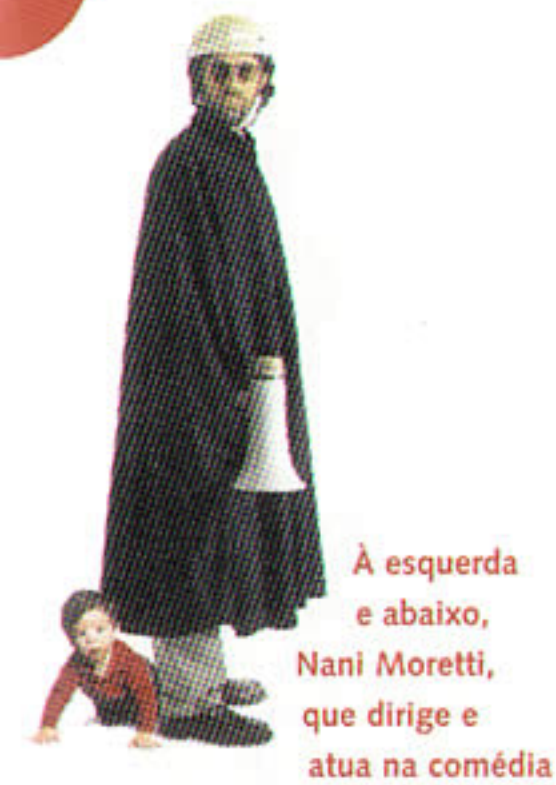
Mas por que, afinal, o chato vira *cult* (como se gosta de dizer por aí) e o vácuo se confunde com densidade? De saída, é preciso deixar claro que só as classes médias suposta ou realmente intelectualizadas se entregam ao sofrimento de ver o que no fundo rejeitam, ou de atribuir intenções magníficas ao que é francamente pequeno e sem importância.

Na verdade, esse grupo é uma espécie de herdeiro do Conselheiro Acácio, de Eça de Queiroz: não veste a casaca daquele, mas conserva o mesmo vazio entre as orelhas, preenchido por frases retóricas e manifestações adjetivas. Acácio assistia à ópera e nada conseguia dizer além das platitudes de praxe; o nosso "classe-média-cabeça" limita-se ao encantamento basbaque. A ligeira diferença em favor de Acácio é que as suas óperas estavam longe de ser a poetização do belo-horrível, à maneira do garoto-torcicolo de Tsai Ming-Liang. Ao contrário, a ópera acaciana era reiteração dos valores do establishment.

Ao dar acolhida ao feio, ao diferente, ao mórbido, há uma certa crença de que se está combatendo o sistema (Qual? Qualquer um), de que se está resistindo ao mercado, de que só é bom o cinema que rejeita a sua própria natureza, que é ser entretenimento de massa. É forçoso reconhecer que a adesão a essa, digamos, estética e a acolhida a tudo quanto é esquisitice sob o pretexto de ver o mundo sem preconceitos é típica de certa elite que se alfabetizou sentimentalmente pelas imagens. É claro que essa análise comporta objeções de respeito, como as que faz Leon Cakoff.

"Todos devem ter chance. Deve-se dar vez à criatividade. Você não pode ser censor de sua época, nem ditador", diz ele, o homem que, de uma modesta iniciativa patrocinada pelo Masp, transformou a mostra num acontecimento de estrondoso sucesso (*ver entrevista*). Cakoff está no seu papel: não é o organizador que deve dizer que o rei está nu, até porque ele não tem poderes para barrar a presença de *Algo*. Sua contribuição aos cinemas brasileiro e universal já foi mais que suficiente ao superar dificuldades para tornar o festival viável (não foram poucas — ele pena durante o ano

À esquerda, *Fishes in August*, de Toichiro Takahashi (Japão). Nas outras fotos, de cima para baixo, Trine Dyrholm e Ulrich Thomsen em *The Celebration* (Thomas Vinterberg, Dinamarca), Nicholetta Braschi (*A Vida É Bela*) e *Dead Letter Office*, de John Ruane (Austrália): é a invasão do cinema de autor. A mostra, com cerca de 150 filmes, já chegou a ter 250. "Todo ano restringimos um pouco, mas parte o coração dizer não para um filme", diz Cakoff

FOTOS DIVULGAÇÃO / LARS HOGSTED/DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO

À esquerda e abaixo, Nani Moretti, que dirige e atua na comédia *Aprile*, produção franco-italiana; na foto maior, cena de *Push Push*, de Chul-Soo-Park (Coréia): filmes ainda desconhecidos no Brasil, talvez até obras-primas, cujo mérito pela divulgação é inteiro da mostra

para vender as cotas de patrocínio, que cobrem o custo de cerca de R$ 2,1 milhões –, como não foi pouca a choradeira – ele é especialista em alardear com talento dramático esse esforço). Não se espere dele, portanto, a crítica que aqui se tenta fazer.

O maior mérito do festival de Cakoff são as suas descobertas, filmes que passariam despercebidos do público brasileiro não fosse o destaque recebido. Neste ano, a grande atração (*ver quadro com os destaques*), provavelmente, será *A Vida É Bela*, de Roberto Benigni, comédia sobre um livreiro judeu italiano que é mandado, com o filho, para um campo de concentração durante a Segunda Guerra. O filme poderá ser o grande concorrente de *Central do Brasil*, de Walter Salles, na disputa pelo prêmio de Melhor Filme Estrangeiro no Oscar do ano que vem e está sendo saudado pela crítica internacional por tratar o tema do holocausto sem apelos adicionais à sua brutalidade intrínseca. O problema está nas artimanhas de *Algo*, nas quais não só a mostra de cinema caiu.

O Rio, aquele do pai que masturba o filho, foi premiado no Festival de Berlim-97. Outras pérolas do gênero o foram, quase sempre por obra e lobby de *Algo*, em festivais por todo o mundo. Se a justificativa dessa premiação é uma aposta no "novo" e na experimentação – algo defendido por Cakoff –, lamenta-se a pouca sorte de produções experimentais como, por exemplo, as que Andy Warhol costumava fazer para os amigos. Numa delas – lembra Luis Fernando Verissimo em uma crônica –, o artista plástico também quis brincar de cena sem elipse: como Ming-Liang, mas com ver- ▶

FOTOS DIVULGAÇÃO

Cakoff Contra os Tigres de Papel

A mostra é um sucesso, mas seu criador continua chorando pela mais que suposta indiferença do mundo ao redor. Por Michel Laub

A sede da Mostra Internacional de Cinema, nos Jardins, em São Paulo, é o *bunker* de onde o jornalista e crítico Leon Cakoff, o "homem-mostra", trava – com sua mulher, Renata – sua batalha particular. Os inimigos são muitos, são poderosos, são ardilosos: eles são os grandes estúdios, a imprensa indolente, o governo e todas as entidades concretas, abstratas e imaginárias que, por má-fé e interesses obscuros, não "prepararam" o público para aceitar em grande escala o cinema de autor, seu grande aliado e motivo por que sua luta nunca será vã.

Quem gosta de cinema será para sempre grato a Cakoff: é dele o indiscutível mérito pela existência do festival. Quem é leitor de suas entrevistas – como esta, cujos principais trechos estão a seguir – terá para sempre uma dúvida: afinal, depois do sucesso atingido ao longo de 22 anos, por que ele ainda se queixa?

BRAVO!: O sr. escreveu que os jornais não dão a devida atenção à mostra. Não seria por causa do excesso de filmes?

Leon Cakoff: O motivo é a preguiça, a indolência. Não se vai atrás da informação. Acha-se que o veículo ou você são mais importantes que o fato. O fato vai continuar existindo, mesmo que você o ignore. O problema é do veículo que não o cobriu. A imprensa, no mundo todo, corre atrás do prejuízo. Eu sinto isso como jornalista: nos grandes festivais, todos correm atrás do óbvio. Eu sou um dos raros que correm por fora.

Um exemplo.

O que vale para o editor é que se cubra a passagem da Sharon Stone por Cannes, mesmo que ela não tenha filme naquele ano. Os peitos são mais importantes do que farejar o novo.

O novo é necessariamente bom?

É o novo. Não importa se é bom. Você tem de apostar no novo sempre, em qualquer área.

Mas com 150 filmes? Digamos que haja 30 bons diretores aí no meio. Acaba-se falando de quem não merece entre os 120 restantes...

Mas são informações. É fascismo excluir quem não "é gênio" ou "tem nível". Sonega-se informação. Com que critérios você vai julgar os filmes? É errado usar os critérios de Hollywood.

Os 150 filmes entram, e outros tantos são excluídos da mostra. Por quê? Qual é o critério?

O critério é, principalmente, o da narrativa, o da forma como o filme conta a história.

É um critério de qualidade e é o seu critério. Por que o jornalista não pode ter o dele?

Mas é claro que pode! Tanto pode como tem. Mas nada me impede de dizer o que acho. A imprensa, não só no Brasil, só vai atrás do óbvio. Vende isso para os leitores, sempre foi assim. Sensacionalismo ou a cobertura do óbvio.

O que é o óbvio na mostra?

Não há óbvio na mostra.

Então a cobertura da imprensa é deficiente por quê?

Ela é o que é. É o que é. A gente cansa de dizer: "Vá atrás deste filme ou daquele". E esses filmes não são cobertos. Agora, nosso papel é revelar coisas que, de outra maneira, não seriam reveladas. *Belas Aldeias, Belas Chamas* (de *Srdjan Dragojevic*) é um exemplo. O vídeo, como chegou, você jogaria fora em três minutos. Foi montado lá em Zagreb (Croácia) como sucata de guerra. É um filme fantástico, que ganhou notoriedade mundial por causa da mostra. Ele ganhou a mostra. É um trabalho que você faz. Há outros exemplos. Agora, eu não espero mais nada da imprensa. A imprensa é isso aí mesmo. Já vivi essa realidade 24 horas por dia, já fui editor e fui ameaçado de ser mandado embora porque o que fazíamos não era "o que o leitor queria". Eu queria falar sobre Chabrol, Truffaut, etc. dentro de um jornal popular (*Diário de São Paulo*); era uma linha suicida. E essa linha suicida alguém tem de fazer.

Mas é o espectador quem sustenta o cinema. Se o espectador quer o ***Armagedon*****...**

O ser humano não é indolente por natureza. Se fosse, nós nem dentes teríamos. Se ficássemos na preguiça, no que é mais fácil digerir... Eu sempre defendo o cinema autoral, e o mercado, pela tendência natural, deixaria o cinema mudo até hoje. O cinema nasceu mudo e fez dinheiro. Se se fosse atender sempre ao gosto do público, o cinema jamais teria som. O público não pode virar um ditador de gosto.

Você repele a avaliação do "gosto" e diz que o Estado deveria subsidiar o cinema de autor nas TVs. Se o público não quer assistir a esses filmes, por que o Estado deveria impô-los? Não é, também, uma avaliação de "gosto"?

Na falta de mecenas, o Estado tem essa obrigação. Todos devem ter chance. Deve-se dar vez à criatividade. Você não pode ser censor da sua época. Nem ditador. Você pode discordar de tendências, mas não as impedir. Não cabe a você julgar a história contemporânea. Você tem de ter distância crítica.

A forma de manter a produção extra-Hollywood é a TV?

É. É a realidade. Não serve só para estimular a produção, mas também para estimular o público a ir ao cinema. Digo isso pela experiência européia. A França, Bélgica, Alemanha, etc. estão aumentando o mercado de cinema assim.

Entrando no mérito do cinema de autor, pode-se dizer que é hoje a mesma coisa que era nos anos 60 ou 70?

A experimentação não está em crise. Na Europa, existe maciçamente. Com a distância do tempo, conseguimos enxergar ciclos. Não dá para dizer o que está acontecendo agora, por exemplo. Não posso dizer o que está acontecendo no Brasil. Acabei de ver um filme fantástico do Helvécio Ratton (*Amor & Cia, ver reportagem nesta edição*), há o filme do Walter Salles (*Central do Brasil*)... Enfim, está-se experimentando mais, há várias tendências brotando da terra arrasada que virou o cinema nacional. Isso é muito positivo. Agora, está faltando levar isso ao espectador. Não existe espectador burro, o que há é espectador mal direcionado.

Quem é que faz cinema de autor atualmente?

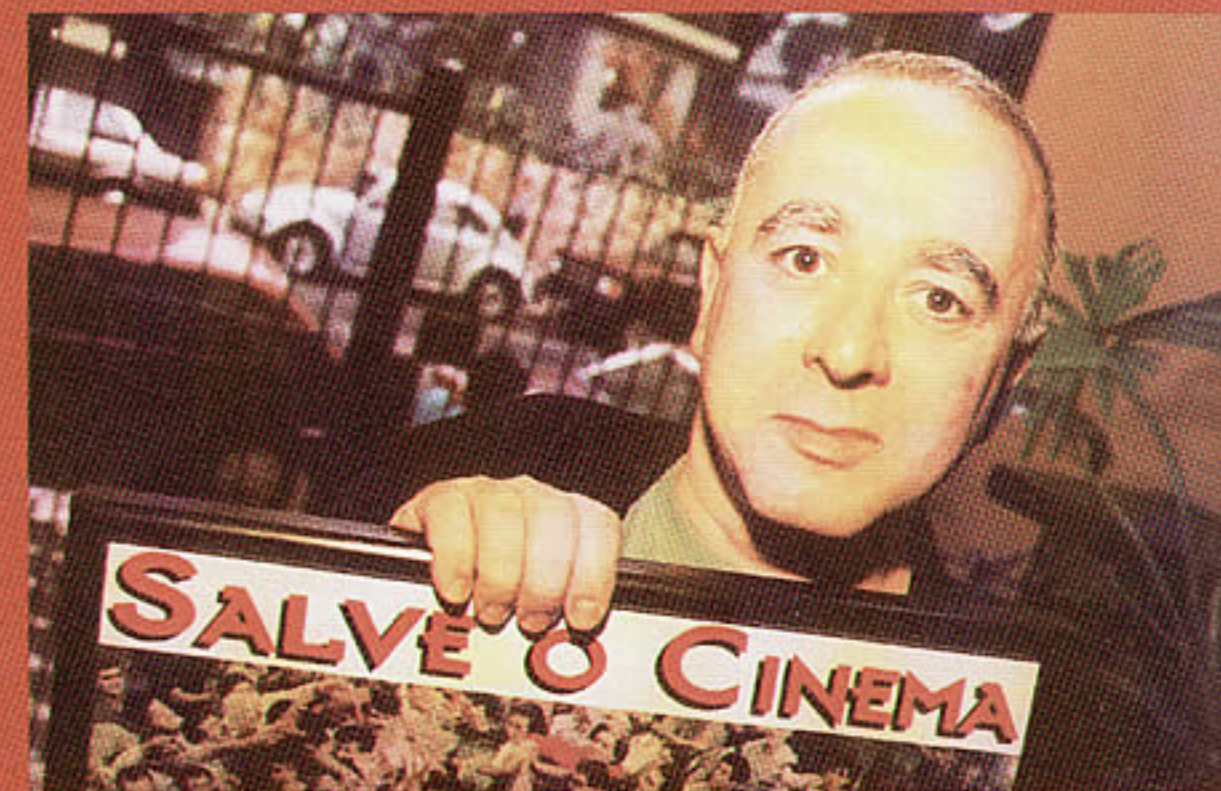
Nomes? Neste momento, os iranianos têm presença marcante. Kiarostami, Moshen Makhmalbaf, que, não por acaso, encontram um jeito de fazer cinema baseado no francês. Um nome que eu respeito muito hoje é o Marin Karmitz, que é um cinéfilo que virou produtor e exibidor. Ele é produtor de filmes do Chabrol, por exemplo, um diretor que teria problemas de fazê-los não fosse o emprenho do Karmitz. O próximo filme do Kiarostami é dele, o próprio *A Maçã* ele ajudou a fazer...

O homem-mostra: contra o óbvio

FOTO PENNA PRÉARO

Qual a tendência do cinema hoje?

A Miramax faz um trabalho meio pesado de manipulação até com os acadêmicos do Oscar, mas ela também protege, com essa malandragem, o cinema autoral, que antes não penetrava tanto no mercado norte-americano. Com *O Carteiro e o Poeta* (que ganhou a mostra), eles compraram o filme e manipularam a premiação para que ele concorresse como filme norte-americano, o que ele não era. Mas é uma malandragem benéfica. Neste ano, vão fazer isso com *A Vida É Bela* e também com o filme iraniano *Crianças do Paraíso*, do Majid Majidi, que já foi premiado na mostra. Eles compraram os direitos e vão trabalhar o filme. Então, é um trabalho que se faz nos Estados Unidos que se soma ao que a gente faz aqui. Mas, como sempre, o que vem de fora é melhor.

Para Cakoff, o fato de a Internet e as emissoras de televisão a cabo oferecerem um excesso de informação e de produtos culturais não significa que o cinema mais experimental, do qual é um dos grandes defensores, esteja com os dias contados. Mas faz uma ressalva: não cabe a ele brigar para que o público assista a esses filmes em vez de se dedicar a outra coisa. "Meu papel é apenas provocar", diz. Nesta página, cenas de *O Rio do Ouro*, de Paulo Rocha, co-produção Brasil-Portugal (com Isabel Ruth, Lima Duarte, Joana Bárcia e outros) sobre um crime ocorrido na região do Douro, em Portugal

FOTOS DIVULGAÇÃO

dadeira radicalidade (qualidade imprescindível aos *verdadeiros* cineastas "autorais"), filmou um amigo dormindo durante oito ou nove horas e deu à obra o nome de *Sono*. Exibiu-a em um pardieiro de Nova York, em cujas cadeiras um único espectador formava a platéia: o tal amigo, que dormiu logo nos minutos iniciais.

Claro que *O Rio* não é *Sono*. O segundo tem menos pretensão: é o que é. Já o primeiro amontoa uma sucessão de metáforas propositais, esfregadas na cara do espectador por uma mão pesada e sem controle da própria inabilidade. Foi classificado como grande cinema, mas não o grande cinema hollywoodiano: entrou na categoria dos filmes de Bergman, Godard, Truffaut, Fellini – filmes de autor, de direção, de concepção, de idéias. Hollywood jamais financiaria *Amarcord* (Fellini) ou *Morangos Silvestres* (Bergman), porque o conteúdo e a gramática de ambos não interessariam ao grande público. É uma indústria de entretenimento à qual certos discursos não servem porque exigem do consumidor alguns pré-requisitos. Se ele tiver uma leitura razoável de psicanálise, *Morangos Silvestres* parecerá menos enfadonho; se estiver afinado com a noção de que reinventamos borgianamente o passado com base em fragmentos de memória, em que realidade e fantasia têm rigorosamente a mesma importância, *Amarcord* lhe parecerá menos fragmentado.

A ousadia "antimercado", por assim dizer, desses senhores citados acima, cujos filmes podem ser traduzidos a qualquer tempo em palavras, em verbo (a única forma possível de expressar um pensamento), cujos trabalhos organizam imagens numa seqüência tal que formam uma sintaxe, ainda que não obedeçam à caligrafia hollywoodiana, é metida no mesmo saco de "desconstrução" e "descontinuismo" experimental de gente que não tem o que dizer. Transplantando-se o exemplo para o movediço terreno das artes plásticas, seria como confundir Picasso com Basquiat. O primeiro, antes de mais nada, dominava a técnica do seu ofício (vide os quadros figurativos que pintava quando jovem), e isso lhe deu, no mínimo, autoridade para "romper" com a estética vigente. Se rompeu de maneira competente ou não, é outra história, mas o pressuposto básico para esse rompimento existia.

Já o segundo é a caricatura disso: se desenhava um osso – uma das figuras recorrentes em sua obra – de maneira infantil, provavelmente é porque não saberia fazê-lo de outra forma. Como escreveu o crítico norte-americano Robert Hughes, Basquiat abriu mão de passar alguns anos em uma escola onde poderia aprender rudimentos básicos de pintura em nome do que, devido às circunstâncias culturais da época em que viveu, lhe era mais fácil: usar primariamente o seu denominado "talento bruto" e alcançar, sem tanto esforço assim, uma fama fundada no deslumbramento de críticos incapazes de enxergar que um osso desenhado de maneira infantil é só um osso desenhado de maneira infantil. *Algo*, como se vê, não é uma entidade filistina: também bebe vinho branco quente em vernissages mundo afora.

Dominando a técnica, tudo é permitido – para o bem ou para o mal. Bergman, Truffaut, Godard e Fellini poderiam fazer filmes lineares se quisessem. Não o fizeram, e – como no caso de Picasso ao preferir a estética cubista –, essa foi uma opção. Já Ming-Liang encaixa-se no caso oposto: como Basquiat e sua estética osso-mal-feito, refugia-se no "radicalismo" e na "ousadia" para disfarçar uma incompetência que, antes de mais nada, além de todo o resto, é incompetência técnica. Quando se confundem Picasso e Bergman com Basquiat e Ming-Liang, *Algo* obtém a sua grande vitória: o osso e o filho masturbado pelo pai, imagens constrangedoras em busca de alguém que lhes empreste um sentido, qualquer sentido (até as óbvias interpretações subfreudianas), passam a ser – palavra-chave do vocabulário desse alguém eventual – "cânones" de uma forma de arte cujo vazio supre a citada necessidade de se sentir "combatendo o sistema", "resistindo ao mercado".

Cakoff, um dos maiores *experts* em cinema do Brasil, não se preocupa com isso, pelo menos no tocante à sua área de atuação: "Não interessa se o novo é bom ou não. É nele que você tem de apostar". É por essa razão que o festival tem 150 filmes, e não dez. Cabe ao público escolher o que ver: faroestes búlgaros, épicos sírios, paquistaneses experimentais, chineses de quatro horas de duração. Levam-se a sério os que, entre esses, não merecem tamanha deferência não por inércia, não por burrice, mas por causa dos poderes secretos de *Algo*. ■

O Que e Quando

22ª Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, de 16 a 30 deste mês. Locais (todos em São Paulo): Grande Auditório do Masp, Cine Vitrine, MIS, Centro Cultural São Paulo e Cinearte. Até o fechamento desta edição, os patrocinadores da mostra ainda não estavam definidos

Acima, a iraniana Samira Makhmalbaf (filha de Moshen Makhmalbaf), que estréia na direção com *A Maçã* – um dos filmes que devem ter grande destaque durante a 22ª edição – e virá ao Brasil para a mostra. Abaixo, o catálogo do festival do ano passado, que teve como vencedores *A Vida de Jesus*, de Bruno Dumont (França, prêmio do júri), *Hana-bi, Fogos de Artifício*, de Takeshi Kitano (Japão, prêmio de crítica), *A Trégua*, de Francesco Rosi (Itália, prêmio do público), e *Jazz'34*, de Robert Altman (Estados Unidos, prêmio de documentário)

FOTO LEON CAKOFF/DIVULGAÇÃO

Para Driblar *Algo*

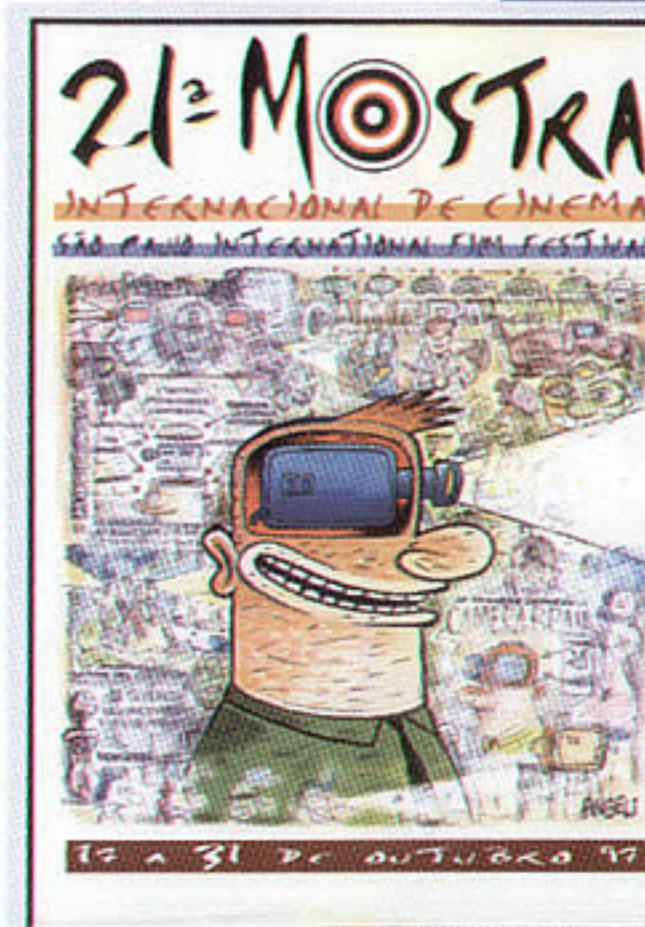
Por onde começar a maratona de 150 filmes

Como em suas edições anteriores, a Mostra Internacional de Cinema exibe em primeira mão, no Brasil, os principais filmes do circuito extra-Hollywood produzidos recentemente. Neste ano, além de *A Vida É Bela* (*ver reportagem*), um dos destaques é *A Maçã*, baseado na história real de duas gêmeas que viveram trancadas em casa até os 11 anos e estréia da iraniana Samira Makhmalbaf – filha de Moshen Makhmalbaf – na direção. Outra diretora iraniana que estará no festival – como parte do júri e com o filme *A Mulher de Maio* – é Rakhshan Bani-Etemad.

***Carne Trêmula*, de Almodóvar, será exibido. *Velvet Goldmine*, de Todd Haynes, elogiado relato sobre o rock inglês dos anos 70, também. Do cinema independente norte-americano vem *Illuminata*, de John Turturro; da Alemanha, *Just Married* e *Tiger-Stripe Woman Waits for a Tarzan*, de Rudolph Thome. *Eternidade e Um Dia*, de Theo Angelopoulos (Grécia), Palma de Ouro no Festival de Cannes deste ano, é uma das estréias aguardadas. Até o fechamento desta edição, não havia sido definido o filme que abre o festival.**

Para não desagradar a *Algo*, há *O Buraco*, de Ming-Liang, que, como em *O Rio*, usa a chuva torrencial como instrumento para uma metáfora sobre a decadência da sociedade (ou coisa do gênero). Também há o badalado *Felicidade*, de Todd Solondz, tragicomédia sobre "onanismo, pedofilia e repulsa ao sexo", e outros, muitos outros.

Entre os convidados, além de Bani-Etemad, estarão François Girard (Canadá), Jafar Panahi (*O Balão Branco* e *O Espelho*, que integra a seleção deste ano) e Samira Makhmalbaf. Uma retrospectiva homenageia o japonês Kenji Mizoguchi (*Contos da Lua Vaga*).

Maiores informações sobre a Mostra no site oficial (http://www.mostra.org) ou pelo e-mail info@mostra.org

Amor, Adultério & Cia

Helvécio Ratton, o diretor que pôs sensibilidade em vez de efeitos especiais em filmes como *Menino Maluquinho*, muda de rumo e fala do mundo adulto numa adaptação de obra de Eça de Queiroz

Por Rodrigo Brasil

Ratton (à direita) e Patrícia Pillar (à esquerda): história de traição em que o marido deixa a honra de lado em nome da paixão

FOTOS DIVULGAÇÃO / SIMONE MAGALHÃES MATOS/DIVULGAÇÃO

Amor & Cia, adaptação de Helvécio Ratton da novela *Alves & Cia* — uma das obras menos conhecidas de Eça de Queiroz, escrita em 1883 e publicada postumamente, em 1925 —, estréia neste mês e é mais uma das boas surpresas do cinema nacional. Selecionado para o Festival de Mar Del Plata, o filme tem interpretações bem construídas de Marco Nanini, ao mesmo tempo trágico e engraçado no papel do protagonista Alves, e de Patrícia Pillar, que vive uma esposa infiel e romântica semelhante a Ema Bovary, de Flaubert, escritor que influenciou Eça.

A trajetória cinematográfica de Ratton — 48 anos, nascido em Divinópolis (MG) — começou nos anos 70, quando estava exilado no Chile (era militante de esquerda) e um amigo cineasta o convidou para ser seu assistente de produção. Depois, foi contratado pela estatal Chile Filmes e participou de filmagens durante o governo de Salvador Allende (não eram filmes de propaganda). Nessa época, já era um cinéfilo. Ele é admirador de Hitchcock, Billy Wilder e Buñuel — principalmente dos filmes *Interlúdio*, *Quanto Mais Quente Melhor* e *Viridiana*. De volta ao Brasil, em 1975, começou a fazer curtas e, em 1980, dirigiu *Em Nome da Razão*, premiado no Festival de Lille, da França. Mas foram os filmes infantis que o tornaram conhecido: *A Dança dos Bonecos*, de 1986, prêmio especial do júri do Festival de Frankfurt, entre outros, e *Menino Maluquinho — O Filme*, de 1995. Prêmio Margarida de Prata, da CNBB, que também agrada-

ram ao público adulto.

Sua sensível abordagem do universo infantil diferencia-se das produções estrangeiras baseadas em histórias de ação e em efeitos especiais. "Quis mostrar para as crianças como eram as brincadeiras de minha infância e levar a lembrança dessa época aos adultos", diz. O receio de que sua imagem ficasse vinculada a filmes do gênero e a vontade de adaptar o livro de Eça o levaram a recusar a proposta de dirigir a continuação do *Maluquinho* de Ziraldo. Dedicou-se, então, ao novo projeto.

Amor & Cia se passa no século 19. No início da história, o bem-sucedido comerciante Alves (Nanini) encontra a mulher, Ludovina (Patrícia), em afagos com Machado (Alexandre Borges), seu sócio e melhor amigo, que aproveita o susto do marido e foge. Ludovina tenta negar a traição, mas Alves descobre cartas açucaradas dedicadas ao amante: "Ai Riquinho da minha alma, que beijinhos tão bons...". Arrasado, ele a manda para a casa do pai, que, para abafar o escândalo (e espertamente aproveitar-se da situação), leva Ludovina para uma temporada na praia — tudo financiado por uma mesada do marido. Quanto a Machado, Alves o desafia para um duelo, mas o receio de arruinar sua reputação e de prejudicar os negócios acabam por fazê-lo desistir. O sócio afasta-se temporariamente da empresa, e a Alves resta habituar-se à solidão. A saudade dos tempos ao lado da mulher mistura-se com lembranças das mordomias domésticas — a casa bem-arrumada, o ovo cozido de manhã. Ludovina também sente falta do conforto da casa, que as condições financeiras do pai não podem bancar. "É verdade que a busca por segurança material

Amor & Cia começa quando Alves (Marco Nanini) flagra Ludovina (Patrícia Pillar), sua mulher, aos afagos com Machado (Alexandre Borges), seu sócio e melhor amigo. A confirmação do adultério está em cartas que Ludovina escreve ao amante: "Ai Riquinho da minha alma, que beijinhos tão bons". Acima, da esquerda para a direita, Nanini, Pillar e Borges. Acima, à direita, Nanini e Borges. Abaixo, Borges

O Que e Quando

Amor & Cia, de Helvécio Ratton. Com Marco Nanini e Patrícia Pillar. Patrocínio: BMG, Fiat, Brasif, BEMGE, Telemig, Cemig, BMS, Governo de Minas, BNDES, Furnas, Accor Brasil. Estréia prevista para este mês

pode sacrificar os sentimentos. Mas a transformação de Alves é sobretudo um ato de grandeza. Ele tem de escolher entre recuperar a felicidade, a despeito do que a sociedade possa achar de seu comportamento, ou se vingar. E resolve deixar a honra de lado pela paixão", diz Ratton.

O cenário do filme foi transposto de Lisboa para São João Del Rey, cidade colonial de Minas Gerais. A trilha sonora, do mineiro Tavinho Moura, traz lundus, maxixes e modinhas (Patrícia Pillar teve aulas para atuar nas cenas de sua personagem ao piano). O roteiro é de Carlos Alberto Ratton — irmão do diretor —, que já trabalhou no teatro e na TV e aposta numa narrativa linear e direta, o que não significa que se tenha propositalmente buscado um filme de fácil digestão.

"Tive a preocupação de que o filme tivesse uma primeira leitura muito direta e ao mesmo tempo permitisse outras leituras mais sofisticadas", diz Helvécio. Nota-se, entretanto, um exagero ao explicitar o que teria resultado melhor se apenas sugerido — um exemplo é a repetitiva referência ao relógio de parede que pára de funcionar quando Ludovina deixa a casa, pois só ela sabe lhe dar corda. Mas o diretor foi ousado ao criar novas situações e personagens para a trama do livro (até o final ficou diferente) sem comprometer os rumos da história. "O livro é curto, tem poucos personagens. No cinema, é preciso criar outros conflitos", diz. ■

FOTOS DIVULGAÇÃO

Vanguarda eletrônica

Videobrasil mostra em SP o melhor da videoarte internacional

O Videobrasil é um dos maiores e mais importantes festivais de arte eletrônica do mundo. A 12ª edição, que acontece até o dia 25 deste mês, em São Paulo (Sesc Pompéia, Sesc Vila Mariana e Sesc Ipiranga), tem em sua Mostra Competitiva obras em vídeo e CD-ROM de artistas fora do circuito europeu e norte-americano. "É uma via de mão dupla entre os artistas brasileiros e o circuito internacional. Essa troca de referências fortalece a produção daqui", diz Solange Farkas, criadora e curadora do festival.

Medusa Head, de André Greenwell: no festival

Espaço único

O Unibanco, ponto de referência do cinema de autor, comemora cinco anos

Desde 1995, ano em que foi exibido *Carlota Joaquina*, o número de espectadores de filmes brasileiros no Espaço Unibanco de Cinema, em São Paulo, tem superado em quase 50% o de espectadores de filmes estrangeiros. Mas não foi só a produção nacional que o Espaço ajudou: ao longo de seus cinco anos de existência, a ser comemorados neste mês, exibiu-se no local o que se fez de melhor nos cinemas europeu, oriental e independente norte-americano. De 2 a 8 deste mês, para comemorar o aniversário, haverá uma programação especial que inclui uma mostra de filmes internacionais inéditos, uma semana de pré-estréias de filmes brasileiros (entre os quais *A Hora Mágica*, de Guilherme de Almeida Prado), uma mostra de curtas-metragens e a exibição dos sete filmes que mais fizeram sucesso nestes cinco anos. – RODRIGO BRASIL

A Hora Mágica (com Julia Lemmertz e Raul Gazolla): inédito

Novidade no front

Original de Lewis Milestone é reconstituído

Antes de *O Resgate do Soldado Ryan*, considerava-se que o mais importante libelo antiguerra do cinema era *Sem Novidade no Front* (1930), de Lewis Milestone. Mas o filme foi mutilado por censura ideológica em diversos países ou por necessidades comerciais. Era "uma fraude", como o definiu o estudioso David Parker, que liderou um trabalho de reconstituição do original. O resultado pôde ser visto no canal de televisão a cabo AMC, financiador do projeto: algumas das seqüências recuperadas, como a paródia da Santa Ceia, em que os soldados comem pão molhado e tomam conhaque, não haviam sido vistas desde 1931. – CARLOS EDUARDO LINS DA SILVA

Filmes capitais

As principais atrações do 31º Festival de Brasília

O Festival de Brasília, que chega à 31ª edição (de 11 a 18 deste mês), divide com o de Gramado o posto de maior acontecimento do mercado cinematográfico no país. Sua dimensão pode ser medida pelo número de filmes inscritos – neste ano, 31, recorde em sua história – e pela qualidade dos seis selecionados para a competição oficial, o que não se viu na mais recente edição do festival gaúcho: *Amor & Cia* (Helvécio Ratton, *ver reportagem nesta edição*), *A Hora Mágica* (Guilherme de Almeida Prado), *Traição* (da produtora carioca Conspiração, de Arthur Fontes, Claudio Torres e José Henrique Fonseca), *Tudo É Brasil* (Rogério Sganzerla), *Kenoma* (Eliane Caffé) e *O Viajante* (aguardada adaptação da obra do escritor mineiro Lúcio Cardoso, assinada por Paulo César Saraceni). – RB

O logotipo da edição deste ano

Nativismo

Sinais de Fumaça estréia no Brasil

Sinais de Fumaça – dirigido por Chris Eyre, índio norte-americano da tribo Cheyenne-Arapaho – estréia neste mês no Brasil. Prêmio de público no Sundance Festival deste ano, é a história de dois índios (Evan Adams e Adam Beach) que procuram as cinzas do pai de um deles. "O que os filmes de Spike Lee fizeram pelos negros, *Sinais*... faz pelos nativos norte-americanos", disse a revista *Time*. – RB

Evan Adams e Adam Beach em cena: elogios na *Time*

FOTOS DIVULGAÇÃO

Produto Explosivo

O ódio terrorista aos Estados Unidos pode ser – em boa parte – o ódio ao país mostrado por Hollywood

E, então, quando Clinton – nem bem saído de uma confissão pública de travessuras sexuais – ordenava o ataque às "bases terroristas" do Sudão e do Afeganistão, o vídeo e o DVD de *Mera Coincidência* (de Barry Levinson) estouravam nas listas da rede Blockbuster e Hollywood já estava até cansada de se dar tapinhas nas costas, congratulando-se por mais uma rodada de coincidências incríveis e espertas, a realidade chegou desconfortavelmente perto da ficção.

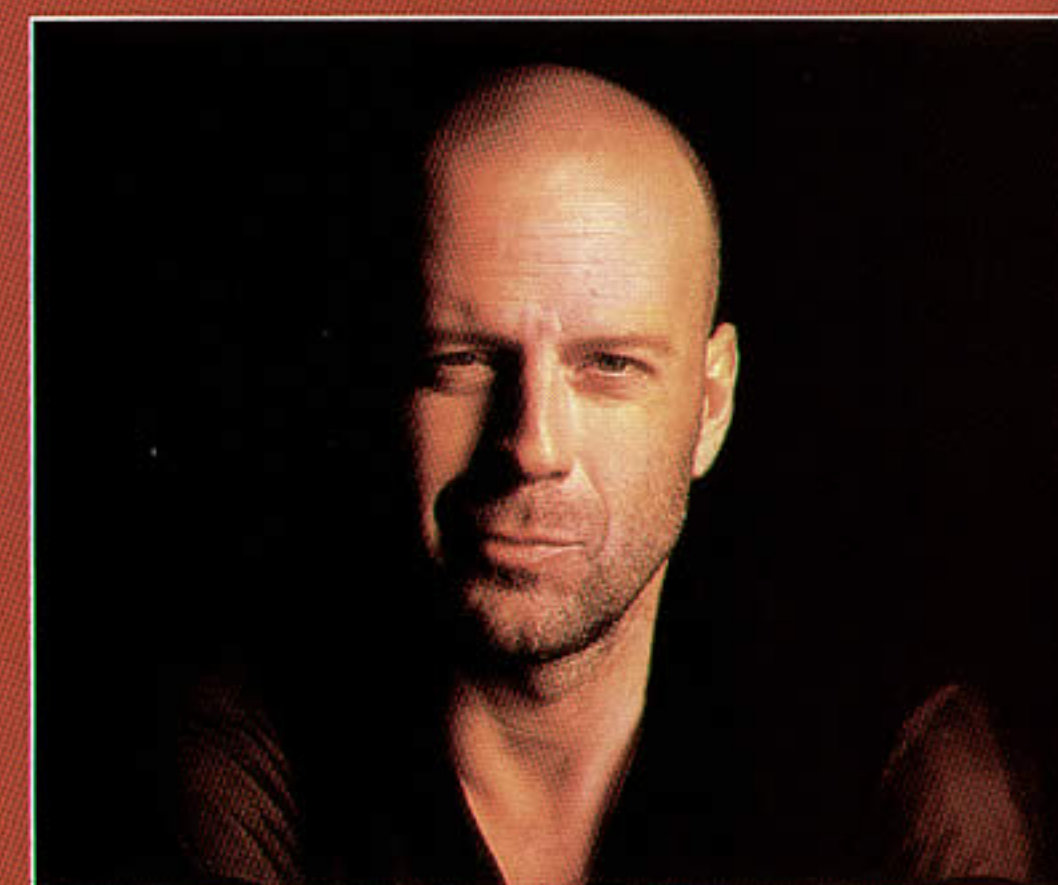
A espoleta: a bomba no restaurante Planet Hollywood, na Cidade do Cabo. O pavio: o filme *The Siege*, de Ed Zwick (*Lendas da Paixão*), atualmente na reta final de pós-produção para uma estréia (ainda) prevista para dezembro.

A bomba pode ter sido um engano (havia um prédio do governo norte-americano na mesma rua) ou um acaso, mas a possibilidade de que o seu alvo tenha sido cuidadosamente escolhido está provocando terror numa indústria cuja única aparente preocupação política é levantar fundos para a eleição do candidato que melhor defenda seus interesses.

Hollywood tem consciência plena de que, mesmo na era mais negra da economia americana, seu produto era uma constante positiva na balança comercial do país. O que nunca foi capaz de calcular inteiramente é o quanto esse sucesso pode ter. Mais precisamente: o quanto o signo que exporta – o entretenimento de massa à americana – pode ser percebido como algo pernicioso, daninho, satânico. Não se trata mais de dançar em torno do protecionismo europeu: trata-se de perceber, talvez tarde demais, que, para um militante islâmico radical, Hollywood pode ser o Diabo. E o Planet Hollywood – cujos donos de fachada são uma verdadeira seleta do que a grande indústria cinematográfica imagina ser sua imagem internacional – pode merecer queimar nas chamas do inferno.

Um dos donos de fachada da cadeia Planet Hollywood é Bruce Willis. Ele é um dos protagonistas de *The Siege*, misto de filme de ação e fantasia política no qual os Estados Unidos decretam estado de sítio depois de atentados terroristas de radicais islâmicos em solo pátrio. Willis, é claro, é um dos heróis – por ironia, ao lado de Denzel Washington, provavelmente o único intérprete de herói islâmico no moderno cinema americano (em *Malcolm X*, de Spike Lee).

Os protestos – por enquanto, educados, na forma de cartas abertas, pronunciamentos públicos e piquetes na porta dos estúdios da 20th Century Fox – já começaram. À sua frente estão as poucas organizações de advocacia islâmica que existem nos Estados Unidos, com uma única, solitária figura de proa, um simpático radialista de origem libanesa chamado Casey Kasim.

Zwick defende seu filme alegando que sua mensagem é, na realidade, uma defesa dos direitos humanos e políticos e que o roteiro procura mostrar o quanto de violação da liberdade civil é provocado pela histeria – como o que aconteceu aos japoneses e nisseis em solo americano durante a Segunda Guerra, Zwick acrescenta. Mas, ao mesmo tempo, ele esclarece que "a realidade do terrorismo islâmico existe" e que, em seu filme, o ponto de vista sobre o Oriente Médio é o de Israel, "porque este é o ponto de vista dos Estados Unidos". Um analista político da BBC, comentando recentemente as bombas no Quênia e na Tanzânia e o contra-ataque americano, disse que esse é, exatamente, o cerne do monstruoso impasse do Oriente Médio.

É difícil imaginar durante quanto tempo mais Hollywood vai continuar convencida de que faz filmes apolíticos. ■

Bruce Willis: lutando contra o terrorismo fundamentalista islâmico em *The Siege* e alimentando-o, de certa maneira, na vida real. Como um dos sócios de fachada da cadeia de restaurantes Planet Hollywood, tornou-se a imagem internacional de uma indústria que prega valores e modo de vida que – para os militantes desse terrorismo – são perniciosos, daninhos, satânicos

FOTO TIMOTHY WHITE/OUTLINE

UMA MAR DEL PLATA PERDIDA NO TEMPO

Babenco visita o próprio passado em *Coração Iluminado*, uma viagem sentimental que confirma sua qualidade de diretor de atores

Por José Onofre

A volta ao passado nunca fez bem a ninguém. Marcel Proust, normalmente citado como exceção, fez um grande bem aos leitores, mas não é certo que o mesmo tenha acontecido com ele. Hector Babenco, bem menos ambicioso que Proust, fez a sua peregrinação em Mar del Plata, onde nasceu, em 1946, e dela retirou seu mais recente filme, *Coração Iluminado*. Trabalhou no roteiro com o escritor argentino Ricardo Piglia, depois que ficou sabendo que Piglia vivera em Mar del Plata na mesma época, freqüentara a mesma escola e os mesmos redutos boêmios, embora jamais tenham se conhecido. Não é um filme autobiográfico. Babenco se apoiou em suas memórias e experiências para criar seu personagem, mas deu-lhe uma identidade diferente da sua e de Piglia.

O filme começou a ser pensado por Babenco em 1992, quando entrou em contato com Piglia. As filmagens começaram em junho de 1997, em Buenos Aires, e foram encerradas em outubro. Usaram mais de 70 locações em Mar del Plata e Buenos Aires, 2.000 extras e 50 atores para o elenco secundário, filmaram uns 80 mil metros de filme. A edição foi feita em São Paulo, e o processo de pós-produção, em Nova York. Enfim, uma estrutura e um processo rigorosamente profissionais para sustentar essa viagem emocional de Babenco a momentos importantes de sua vida.

Coração Iluminado é uma produção brasileira, como brasileiras são as atrizes que interpretam Ana (Maria Luisa Mendonça) e Lilith (Xuxa Lopes). O restante do elenco é argentino. Argentina também é a atmosfera do filme, parte pelos cenários e locações escolhidos pelo diretor de arte Carlos Conti — argentino que vive e trabalha na França há muitos anos —, parte pela autenticidade do roteiro e do elenco. A qualidade dos atores argentinos, com sua forte formação teatral, aparece nas menores cenas. É um mérito de Babenco, que, entre outras virtudes, tem a de ser um excelente diretor de atores.

Mas o personagem que devora o filme é o de Ana, o primeiro amor de Juan (Walter Quiróz, que faz o personagem quando jovem). Ana é uma jovem que parece ter saído de um romance de Françoise Sagan: com uma linguagem própria e enigmática, gestos insólitos e sensuais, sedutora por decisão, mas esquiva, ela está em flagrante processo de erguer uma máscara protetora com a função de esconder a si e aos outros os sinais evidentes de seu desequilíbrio psíquico. Uma grande criação de Babenco e Piglia na talentosa, densa e expressiva interpretação de Maria Luisa Mendonça, que dá ao filme seus momentos mais fortes.

Maria Luisa Mendonça e Walter Quiróz em cena: filme de atmosfera argentina, parte pelos cenários e locações, parte pela autenticidade do roteiro e do elenco

Ela só participa da primeira metade do filme. É dada por morta, depois de entrar em coma por ter tomado dezenas de comprimidos com doses de gim. É o bastante para que Juan vá para Los Angeles, tentar Hollywood. Vinte anos depois, Juan (agora, o ator Miguel Angel Solá) volta à Argentina para visitar o pai, que está hospitalizado, morrendo. Com os amigos, descobre que Ana está viva e casada com o médico que tratou de seus distúrbios emocionais. Juan a procura, mas ela se recusa a vê-lo. É quando ele encontra Lilith — quase uma versão adulta de Ana —, mulher lunar, enigmática, que exerce sobre Juan todo seu poder de sedução. Ele mergulha na paixão a ponto de perder suas referências. Só existe a paixão, só aquele presente, nada de passado e nada de futuro, e Juan se vê, como 20 anos antes, um prisioneiro. E deverá tomar suas providências para voltar ao mundo concreto. A solução apresentada parece retirada de um tango. Juan, vitorioso em Hollywood e já sem laços familiares e de amizade em Mar del Plata, é um Ulisses nas mãos de Lilith/Circe. Ele abre seu caminho de fuga de uma forma simples e definitiva. Numa cena rápida, tosca e brutal, Juan recupera a liberdade e seu destino.

Coração Iluminado, de Hector Babenco. Roteiro de Babenco e Ricardo Piglia. Com Xuxa Lopes e Miguel Angel Solá. Estréia prevista para este mês

FOTO DIVULGAÇÃO

Os Filmes de Outubro na Seleção de BRAVO!

Edição de Rodrigo Brasil (*)

NO BRASIL

TÍTULO	DIRETOR	ELENCO	ENREDO	POR QUE VER	PRESTE ATENÇÃO	O QUE JÁ SE DISSE
As Noites de Cabíria (*Le Notti di Cabiria*, Itália, 1957), 1h57. Drama (relançamento).	Federico Fellini (1920-1991) é o diretor dos clássicos *Amarcord* (1973), *Ensaio de Orquestra* (1979) e *E La Nave Và* (1983).	A radiante **Giulietta Masina** (*foto*) – mulher de Fellini –, François Périer, Franca Marzi e Aldo Silvani.	Cabíria (Giulietta) é uma prostituta ingênua que vaga pelas ruas de Roma à procura de amor e de uma vida melhor durante a depressão do pós-guerra. Envolve-se com todo tipo de cafajestes, mas, apesar das decepções, jamais perde o otimismo.	*Cabíria* venceu o Oscar de Melhor Filme Estrangeiro e o prêmio de Melhor Atriz em Cannes (1957) pela atuação de Giulietta – sua atitude quixotesca diante do cenário desolador é comovente. Por sua expressividade, ela foi comparada a Charles Chaplin, especialmente o de *Luzes da Cidade*.	A cópia restaurada inclui a seqüência *Man With The Sack*, de sete minutos e meio, que estava perdida e foi cortada porque supostamente ofendia a Igreja Católica: no episódio, um homem distribui comida aos pobres, trabalho que, segundo interpretações, não era "para leigos".	"*As Noites de Cabíria* têm o frescor (em seus momentos mais leves, lembra *Milagre em Milão*, de Vittorio de Sica) e a magia que Fellini falseou em seus filmes posteriores. E, justamente como fez De Sica, Fellini encarou diretamente a triste situação da pobreza – tendo mais tarde driblado essa dificuldade ao se concentrar, antes, na impassibilidade dos ricos." (*Salon Entertainment*)
Dança Comigo? (*Shall We Dance?*, Japão, 1996), 2h. Comédia.	O japonês Masayuki Suo, que também assina o roteiro, é diretor de *Sumo Do, Sumo Don't* (1992), que venceu o prêmio de Melhor Filme da Japanese Academy Award de 92, e *Fancy Dance* (1989).	**Koji Yakusho** (*foto*), de *Paradise Lost*, a bailarina Tamiyo Kusakari, Naoto Takenaka (*The Five*) e Eriko Watanabe (*Magnitude*).	Um executivo de 42 anos (Yakusho) dedica-se exclusivamente ao trabalho, à esposa e à filha. Quando conhece uma bailarina que leciona em uma academia de dança, desafia as convenções da sociedade japonesa e se matricula. À medida que se envolve com ela, destaca-se em concursos de dança.	Filme que agradou ao público do Festival de Cannes em 1996, *Dança Comigo?* faz uma incursão sensível no cotidiano de um assalariado japonês de meia-idade, que precisa quebrar as barreiras impostas pela sociedade, pela família e por si mesmo para assumir seu gosto pela dança.	Para os japoneses, dançar com outra pessoa é algo íntimo e pouco freqüente. Por isso a história tem uma conotação diferente do que teria em nossa cultura.	"O filme é também a história de um homem lutando contra um sistema que o vê meramente como uma engrenagem em uma grande máquina." (*Washington Post*)
Amores (Brasil, 1998), 1h40. Drama.	**Domingos de Oliveira** (*foto*), considerado um dos pais da chamada "comédia carioca", é autor de *Todas as Mulheres do Mundo* (1966) e *Teu, Tua* (1977), o filme anterior.	Maria Mariana (filha do diretor na vida real e no filme e autora de *Confissões de Adolescente*), Domingos de Oliveira, Priscilla Rozenbaum (mulher do diretor), Clarice Niskier, Vicente Barcellos e Ricardo Kosovski.	Vieira (Oliveira), diretor e roteirista de TV, é um cinqüentão em crise no trabalho que também enfrenta problemas pessoais: sua filha Cíntia (Maria Mariana) está apaixonada por seu melhor amigo; Telma (Priscila), sua melhor amiga, não consegue engravidar; e a irmã desta envolve-se com um soropositivo.	O filme, que ganhou o prêmio do júri popular, o da crítica e o especial do júri do Festival de Gramado, é uma espécie de *Comédia da Vida Privada* que, de maneira quase documental, trata de problemas como o preconceito, a Aids e a solidão.	O filme está repleto de referências à vida pessoal de Oliveira – a filha, a companheira Priscilla, os amigos. O diretor retoma elementos da comédia urbana brasileira, da qual foi o precursor com *Todas as Mulheres do Mundo*.	"É um filme cheio de arestas e ruídos, desconjuntado como a vida. E igualmente intenso. Exibido na mostra competitiva do Festival de Gramado, atingiu em cheio a platéia, que chegou a aplaudir durante a projeção." (*Folha de S. Paulo*)
O Principal Suspeito (*Nightwatch*, EUA, 1998), 1h41. *Thriller* de suspense.	O dinamarquês Ole Bornedal dirigiu *Nattevagten* (1994), *thriller* de suspense psicológico bem recebido no Festival de Bruxelas, e agora assina um *remake* desse filme para Hollywood.	Dois jovens astros – Ewan McGregor (*Trainspotting*), já uma estrela hollywoodiana, e **Patricia Arquette** (*foto*), de *Amor à Queima-Roupa* – acompanham Josh Brolin (*Flirting with Disaster*) e o tarimbado Nick Nolte.	Martin (McGregor) trabalha como vigilante de um necrotério, enquanto um assassino aterroriza a cidade. Ele surpreende-se tendo de provar para a namorada (Patricia), para seu melhor amigo (Brolin) e para um investigador (Nolte) que, apesar de várias evidências, é inocente.	O diretor criou uma atmosfera adequadamente sinistra e a incrementou com humor negro, efeitos especiais e pistas enganosas que devem agradar aos aficionados do gênero – embora o uso de cenas fortes soe excessivo e não haja a construção psicológica de um *O Silêncio dos Inocentes*.	Quanto tempo leva para se descobrir a identidade do psicopata? Pode ser antes da metade do filme, o que elimina o suspense. A trilha sonora inclui as bandas de rock Chemical Brothers e R.E.M.	"O filme traz belas imagens e uma das mais chatas direções de personagens dos últimos tempos." (*San Francisco Examiner*)
Ação Entre Amigos (Brasil, 1998),1h16. Drama.	Beto Brant, que estreou com o ótimo policial *Os Matadores*.	Um elenco de atores de teatro – Zecarlos Machado, Carlos Meceni, Genésio de Barros e Cacá Amaral – divide a cena com o experiente Leonardo Villar (*O Pagador de Promessas*) e **Rodrigo Brassoloto** (*foto*).	Um ex-guerrilheiro (Machado) descobre o paradeiro do torturador (Villar) que matou sua mulher durante o regime militar brasileiro e decide vingar-se. Com três amigos que também foram presos e torturados, ele parte para o interior paulista em busca do assassino.	Apesar de algumas deficiências sérias de roteiro, vale a pena conferir a direção cheia de recursos de Brant.	Na alternância de cenas no presente e flashbacks, o que torna o filme movimentado, e na boa trilha sonora de André Abujamra.	"*Ação Entre Amigos* aposta no tratamento tecnicamente esmerado de um argumento de impacto – a dimensão íntima da anistia aos torturadores. Brant reafirma sua direção de câmera criativa e segura, mas repete sua dificuldade em dirigir atores." (*Folha de S. Paulo*)
All the Rage – O Solteirão (*All the Rage*, EUA, 1997), 1h45. Comédia.	Depois de fazer um curta-metragem, *Hooking Up*, Roland Tec dirige e escreve o roteiro de seu primeiro longa, baseado em sua peça *A Better Boy*, de 1994.	Depois de atuar no teatro, **John-Michael Lander** (*foto*) estréia no cinema ao lado de David Vincent (*Hooking Up*), Paul Outlaw, Merle Perkins e Jeff Miller.	Christopher Bedford (Lander) é um jovem rico e bonito que passa boa parte do tempo em academias de ginástica e escolhendo seu guarda-roupa. Ele parece destinado a se tornar o maior playboy de Boston, até que conhece Stewart (Vincent)...	O filme, que trata de homossexualismo, faz uma crítica bem-humorada ao culto do corpo que leva multidões às academias e à exploração comercial da sexualidade. A performance dos atores é competente, e o resultado final, de boa qualidade técnica.	A trajetória do protagonista reflete a busca, mesmo que acidentada, da perfeição física, sexual e romântica do homem gay.	"Algo que incomoda nas comédias gays recentes (...) é o fato de tomarem o homem urbano branco, 'yuppiezado' e freqüentador de academias como centro do universo gay. *O Solteirão* é estimulante pela visão crítica que tem desse meio, (...) e deve causar rebuliço entre as platéias gays urbanas." (*Variety*)
Airbag – Uma Viagem de Loucura (*Airbag*, Espanha, 1996), 2h20. Comédia/ação.	Juanma Bajo Ulloa é considerado uma das promessas do cinema espanhol. Fez o média-metragem *El Reino de Víctor* (1989) e os longas *Alas de Mariposa* (1991) e *La Madre Muerta* (1993).	A atuação dos talentosos Karra Elejalde, Manuel Manquiña, Rosa Maria Sardá, Pilar Bardem, Fernando Guillén Cuervo, Alberto San Juan e Maria de Medeiros é um dos pontos altos do filme.	Um rapaz rico prestes a se casar com a bela filha de um aristocrata é arrastado por dois amigos a um bordel para uma despedida de solteiro. Durante a noite, ele perde a aliança de noivado e, para recuperá-la, envolve-se com um submundo de prostituição, jogo, máfia e drogas.	É curioso ver uma linguagem de filmes B – que lembra os clips televisivos dos seriados mexicanos – ao custo hollywoodiano de US$ 9 milhões.	O filme mistura elementos de ação e de violência no estilo Tarantino e Robert Rodriguez, o que destoa da sobriedade dos filmes anteriores do diretor, bem como do cinema espanhol convencional.	"*Airbag* posa de irreverente, mas é, de tão inofensivo, um rosário de piadas de sacristia; ensaia ação, mas cai na letargia; pretende-se ágil, mas se resume a quietudes estanques." (*El País*)

NO EXTERIOR

TÍTULO	DIRETOR	ELENCO	ENREDO	POR QUE VER	PRESTE ATENÇÃO	O QUE JÁ SE DISSE
A Marca da Maldade (*The Touch of Evil*, EUA, 1958), 1h52 (relançamento).	O norte-americano Orson Welles (1915-1985) é diretor de *Cidadão Kane* (1941) – considerado por muitos o maior filme de todos os tempos –, *Othello* (1952) e *Grilhões do Passado* (1955).	Nada menos que **Janet Leigh** (*foto*), Charlton Heston, Joseph Calleia, Akim Tamiroff, Marlene Dietrich, Joanna Cook Moore e o próprio Welles.	Numa cidade da fronteira entre o México e os EUA, um policial mexicano (Heston) em lua-de-mel testemunha a explosão de um automóvel. A partir daí, vê-se enredado numa trama misteriosa, em que está envolvido um policial norte-americano corrupto e amargurado pelo passado (Welles).	A obra-prima *noir* de Welles é relançada nos EUA em versão original, até então inédita, e traz 50 mudanças na montagem – o filme havia sido alterado pelo estúdio para torná-lo mais acessível. As cenas longas ou intercaladas haviam sido substituídas por uma seqüência linear e convencional.	A abertura do filme – em que a câmera mostra um vulto escondendo uma bomba em um carro e depois, durante três minutos, acompanha Heston e Janet numa caminhada por onze quarteirões, até que a bomba explode e mata um mafioso – é um marco do cinema. O roteiro de Whit Masterson foi totalmente recriado por Welles.	"Depois de ver *A Marca da Maldade*, você se sente menos inteligente que antes. É uma obra que nos envergonha por sermos tão indulgentes com filmes cheios de clichês feitos por homens sem talento (...). *A Marca da Maldade* é o filme mais livre que existe." (François Truffaut, para os *Cahiers du Cinéma*, 1958)
Slam (EUA, 1997), 1h40. Drama.	Primeiro filme de ficção de Marc Levin, diretor do documentário *The Last Party* (1993).	O ator e poeta **Saul Williams** (*foto*), Sonja Sohn, Bonz Malone e Beau Sai.	Em Washington, o rapper e poeta negro Ray Joshuya (Williams) é preso, acusado de tráfico de maconha. Na prisão, envolve-se em brigas de gangues e enfrenta o preconceito racial, mas um líder de gangue (Malone) e uma bela professora (Sonja), também poeta, vão ajudá-lo a encontrar a redenção.	Vencedor do prêmio do júri do Sundance Festival e do Câmera de Ouro em Cannes deste ano, o filme trata do tema da violência nas prisões com autenticidade, sem glamourizá-la.	Saul Williams, de apenas 26 anos, foi descoberto em um *slam*, espécie de competição de poesia. Ele é autor de todas as poesias que recita no filme, além de colaborar com o script. O cenário utiliza uma prisão de Washington – algo raramente mostrado. Fazem parte do elenco detentos e policiais verdadeiros.	"*Slam* pode ser posto ao lado de filmes que capturaram a realidade de seu tempo, como *Roma, Cidade Aberta*, de Roberto Rosselini, *Os Esquecidos*, de Luis Buñuel, *Breathless*, de Jean-Luc Godard. (...) O filme faz uma colaboração singular ao trazer conjuntamente o mundo da prisão, do rap, da poesia." (*Premiere*)
How Stella Got Her Grove Back (EUA, 1998), 2h04. Romance.	Kevin Rodney Sullivan, também ator, produtor e diretor de TV, é diretor de *America's Dream* (1996) e *Baseball in Black and White* (1996), feito para a TV.	**Angela Bassett** (*foto*), de *Malcom X*, Whoopi Goldberg e Taye Diggs (do espetáculo *Rent*, da Broadway) são os protagonistas, acompanhados por Michael J. Pagan, Regina King e Suzzanne Douglass.	Stella (Basset), corretora da bolsa e mãe dedicada de um filho de 11 anos, é uma quarentona realizada, exceto pelo divórcio que relegou sua vida sentimental a segundo plano. Ao viajar para a Jamaica com sua melhor amiga (Goldberg), ela se apaixona por um rapaz que tem a metade de sua idade.	Mais do que a história de uma mulher de classe média em crise ou uma história de amor, o filme, sem deixar de ser divertido, é uma reflexão sobre o papel da mulher no mundo de hoje.	O filme mostra com precisão o estilo de vida de uma mulher da classe média alta americana, com uma autenticidade raramente vista no cinema. É baseado na novela semi-autobiográfica de Terry McMillan, autor de *Waiting to Exhale*, sucesso de 1995.	"Escandalosamente brilhante e às vezes bastante engraçado, esse fantasioso romance sobre uma maravilhosa mulher que redescobre sua sexualidade na pitoresca Jamaica é também fragmentado, mal estruturado e não convincente, mas exerce forte apelo para a mesma platéia (...) da adaptação anterior de Terry McMillan, *Waiting to Exhale*." (*Variety*)

FOTOS DIVULGAÇÃO

(*) *com Redação. Ana Maria Bahiana, que normalmente edita esta seleção, está de férias*

Detalhe de *Inês de Castro*, escultura de 1994 do artista que, até o começo da década passada, ainda era chamado no eixo Rio–São Paulo de "pintor-dos-cajus"

FOTO RÔMULO FIALDINI

O adivinhador de mitos

Francisco Brennand tem sua maior retrospectiva em São Paulo

Por Fernando Monteiro

As mais de 180 obras de Francisco Brennand deixaram o Templo, parte do complexo de sua oficina e atelier que ocupa 15 mil metros quadrados nas vizinhanças de Recife, e até 15 de novembro vão estar na Pinacoteca do Estado, em São Paulo. O conjunto, que abrange mais de vinte anos de produção desse pintor e escultor pernambucano criador de um espaço único na arte brasileira, é a maior retrospectiva do artista no país. Brennand, que em 1993 expôs mais de 300 peças em Berlim, construiu uma obra que nas últimas décadas confundiu a crítica, como analisa Fernando Monteiro a seguir.

É curioso o perfil de Francisco Brennand na arte brasileira ("perfil", aqui se entenda literalmente, como um contorno — e um desvio quando se trata de "encaixar" esse grande artista na nossa pintura, escultura, etc.).

Até começos da década passada, era freqüente ouvir-se, no Rio e em São Paulo, os críticos referirem-se mais ou menos assim, quando se mencionava o pintor pernambucano, nascido rico (em 1927), talentoso e bonito: "Ah, sei, é aquele pintor-dos-cajus..." — o que Brennand recorda com mal disfarçado amargor, fazendo alguma ironia com o rótulo apressado para pintura (não só "de cajus") tão longamente meditada quanto sempre foi a sua.

Nenhum daqueles críticos que desse modo simplificavam as naturezas-mortas, os "florais", as paisagens, as mulheres, os pecadores e os santos do artista parecia ter perspicácia — e boa vontade — para perceber o refinamento dos quadros que a 5ª Bienal de São Paulo (1959) alinhou entre os "primitivos". Brennand ainda sorri da "classificação", absurda, para a participação de um ex-aluno de Fernand Léger e André Lhote, cujos trabalhos — "puros, magníficos!" — foram os únicos a arrancar exclamações de entusiasmo do visitante André Malraux.

Logo emancipado da influência dos mestres franceses que lhe ensinaram a arte de "enfeitiçar os muros" (Lhote) e a difícil sutileza de expressar-se com uma *dureza* só aparente (no contorno grosso, à Léger), sua pintura nunca poderia ser *primitiva*, ao partir da base totalmente culta com a pretensão de chegar (conforme che-

Acima, ainda na oficina, *Três Comediantes – A Anã, o Guerreiro, o Histrião*, de 1998. Abaixo, *Helena de Tróia*, de 1983. A obra de Brennand se alimenta das citações literárias, freqüentes no batismo de certas esculturas, títulos que proliferam pela babel de figuras e formas zooantropomórficas que se multiplicam no atelier do artista

gou) a uma muito complexa simplicidade *cézanniana* (que não quisesse esquecer Carpaccio e Gauguin – e pudesse dialogar perfeitamente com Balthus e outros mestres da *contramão* atual, na hora em que a arte se poluiu *pelo* mercado, *para* a "mídia" e *por* trinta dinheiros pagos aos boteros)...

Há quarenta anos, muitos tomaram Brennand como uma espécie de amador rico – suponho – e, longe do seu dinheiro (que ele jamais destinaria às bolsas críticas), por coincidência ou não, patrocinaram o primeiro dos desinteresses em torno do artista. Na outra ponta, outros indiferentes o eram por outro motivo, nos anos de transe da cultura e da política – não só no Brasil – ao despontar da agitada década de 60.

Em Pernambuco, apesar da nomeação – espertíssima – que dele fez "chefe da Casa Civil" do primeiro governo Arraes, isso não seria o bastante para contornar o preconceito de velhas "patrulhas"..., e, naqueles tempos de cobrança ideológica avançando também no setor das artes plásticas, o berço de ouro de Francisco (filho de um rico industrial e proprietário de engenhos) permanecia talvez reluzente demais, mesmo sob as tinturas "esquerdistas" do dândi e pintor em provisória (e equivocada) situação de "militante" do governo estadual que o golpe militar interrompeu com brutalidade, no Recife.

Assim, mais um equívoco – esse, na vida pessoal – ficou sendo a passagem, meteórica, de Brennand pela política (?)... E o filho inteligentíssimo, culto e inquieto de Ricardo Lacerda de Almeida Brennand entrou pelos anos 70 pintando os tais "cajus" – e muitos outros frutos das matas da família, *refugiado* no Engenho São João, a se curar para sempre (creio) dos convites manhosos da política.

Refiro tudo isso porque "nada acontece na vida de um homem que não se pareça com ele", segundo Nietzsche, e porque Francisco seguiria, na vida e na carreira, sob o signo de equívocos para os quais, ressalve-se, ele muito pouco contribuiu até o momento. (O equívoco é que, parece, sempre o perseguiu como aquele louco "com uma navalha na mão" do poema de Arsenï Tarkovski, pai do cineasta russo – já falecido – que Francisco Brennand muito admira.)

Em 1971, o artista daria início às obras da sua Oficina da Várzea (espécie de monumental conjunto escultórico), ali enveredando pela criação da obra em

FOTOS IMAGO FOTOGRAFIA/ROBERTA GUIMARÃES / FRED JORDÃO

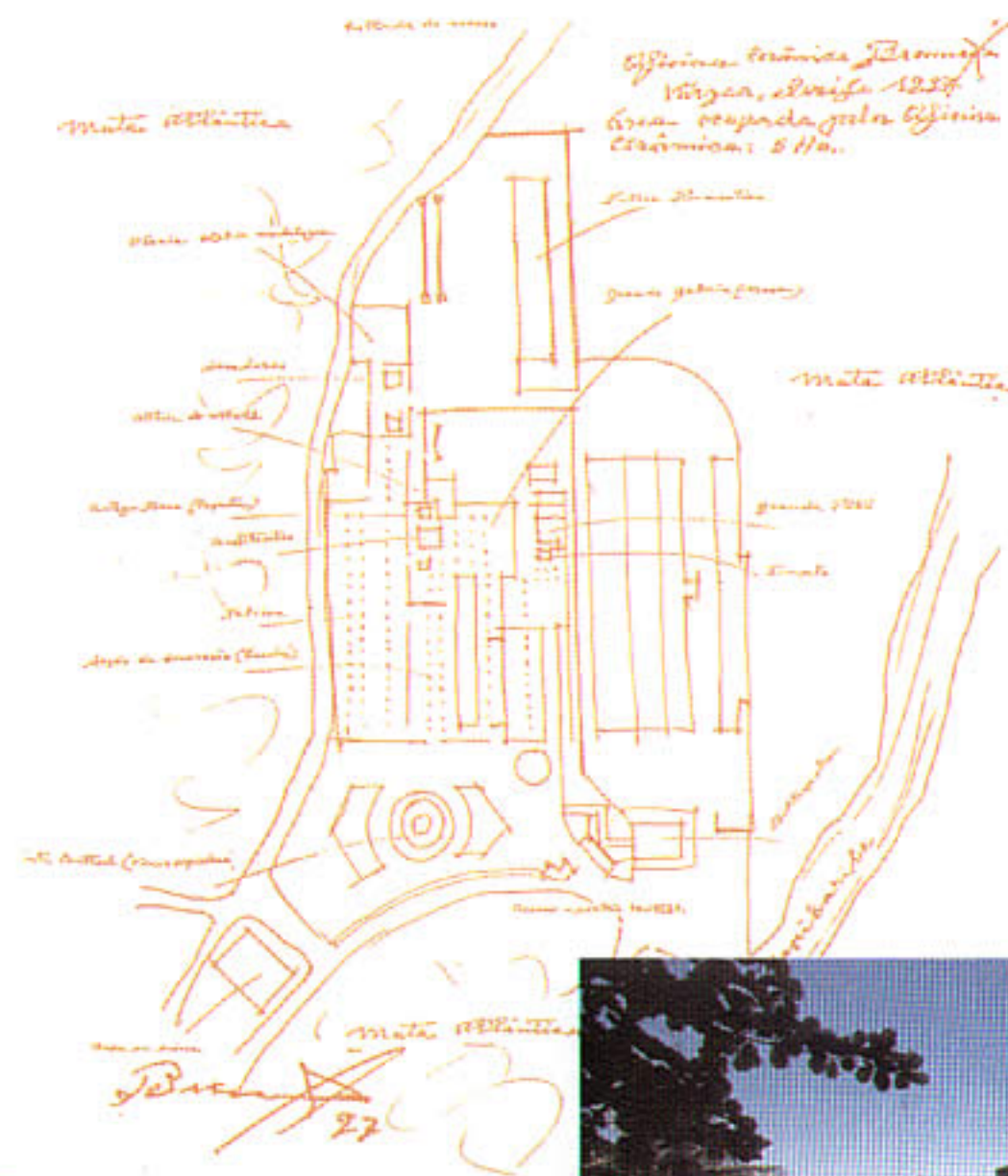
FOTOS RÔMULO FIALDINI

cerâmica pela qual se tornaria mais conhecido. Ele próprio, no entanto, até bem pouco tempo confessava não se sentir legitimado na condição de *escultor* porque o "escultor *retira* material – e não o *acrescenta*, como o faz um ceramista ao modelar". Não sei o que Francisco agora pensa a respeito, pois é possível que tenha se acostumado, já, com o título "estranho" para ele (e ao qual, na verdade, nunca aspirou). Mais um equívoco aqui poderia ser apontado nessa própria maneira de se ver, embora seu raciocínio sobre o mister de esculpir pareça-me formado na ortodoxia, rigorosa, que antigamente separava linguagens com base no *modo* das técnicas, nas características dos materiais e suportes, etc.

Claro que Francisco é *também* um escultor – e dos maiores do Brasil, embora o país não se reflita tanto nessa "escultura cerâmica".

Ele trabalha sobre mitos universais – que prefere e, acima de tudo, *adivinha*.

Sua obra, na névoa de leituras um tanto misturadas (e que impressionam os visitantes do atelier-oficina), se alimenta das citações literárias, freqüentes na sua conversação e, mais do que isso, no "batismo" de certas esculturas – aumentadas do seu barroquismo por tais títulos espalhados pela babel de figuras e formas zooantropomórficas que é a Oficina FB. Seu criador, no entanto, é menos cerebral do que dá a entender a conversa do homem culto, e, na verdade, a pura intuição, no meu entender, é que melhor o conduz artisticamente – e com *mais* acerto do que mesmo a mais sincera paixão pela literatura.

Foi, por sinal, cercado de poetas e intelectuais – com destaque para Ariano Suassuna, colega dos bancos escolares – que Francisco permitiu também ser tomado como um dos talentos "armoriais", na época em que realizava o grande painel da Batalha dos Guararapes, encomendado para um dos prédios do centro do Recife. (Essa excepcional obra, o *Dicionário Larousse* registra como "inspirada no folclore e na literatura de cordel" – sem lembrar-se de remetê-la ao refinamento de uma tapeçaria de Bayeux informada da modernidade até dos "quadrinhos", aos quais o artista não é indiferente.) Brennand sempre foi de uma modernidade sem artifício, ligada ao arcaico, ao passado remoto que nunca perdeu de vista tanto quanto o *rio* heraclitiano do presente, anotado nos seus diários – e fluindo por jornais, filmes, revistas e livros sempre lidos e vistos com atenção, total, por um homem sem peias na sua curiosidade e nos seus abismos (que procuram comunicação).

No começo dos anos 70, portanto, Ariano Suassuna passou a associar – como sempre fez – seus amigos (Brennand, entre outros) aos próprios sonhos e quimeras de Quaderna, embandeirados e reluzentes de espelhos e brilhos dos reisados e dos bumbas, *mas* nada poderia ser menos do interesse (e do mundo interior) *desse* entre todos os amigos-artistas de Suassuna.

Durante um certo tempo,

No alto, croqui do complexo de 15 mil m² ocupado pela oficina e atelier de Brennand nas vizinhanças de Recife. Acima, os galpões da oficina. À esquerda, *Diana Caçadora*, de 1980. Colega de escola de Ariano Suassuna, em outra época o artista permitiu ser tomado como um dos talentos "armoriais", sempre moderno sem artifício, ligado ao arcaico, ao passado remoto que nunca perdeu de vista o rio heraclitiano do presente

Abaixo, detalhe de *Caim*, 1981. Brennand é um homem de religiosidade céltica; seu interesse pelo pecado e pela inocência se acentuou nos últimos anos. Interessam-lhe o mistério, o drama, o horror de existir, o que nos leva a pensar num artista pagão

os dois antigos colegas do Colégio Americano Batista andaram afastados nos respectivos caminhos estéticos – e foi neste hiato (de meados dos 70 até o final da passada década) que o artista se sentiu verdadeiramente livre, penso, para criar esculturas mergulhadas no sono dos mitos, no limbo dos contos arcaicos e dos símbolos primordiais (que ainda nos perturbam nas zonas de sombra do espírito).

Ora, isso viria a dar origem a mais um equívoco: o de ser considerado um escultor com fixação na temática sexual, fálica, genital. Um certo "Mark Bridge" insiste nessa bobagem "interpretativa" sobre um universo artístico que resvala, sim, até quase o pornográfico, apenas porque o olhar essencial de Francisco é para o Ovo, o Fogo e o Sangue antes mesmo da (psicológica) vida, à maneira da visão religiosa antes da fé codificada em dogma, assim como a Origem (e a multiplicação) da célula contém o mistério da Criação e ainda nos queima – magma antes do miasma – entre as pernas, as pontes e as portas da percepção.

Onde e Quando

Brennand. Esculturas 1974-1998. Retrospectiva de Francisco Brennand com 130 esculturas, 21 desenhos e 31 maquetes. Pinacoteca do Estado (av. Tiradentes, 151), São Paulo. De terça a domingo, das 10h às 18h. Ingresso R$ 5 (grátis às quintas). Patrocínio: Companhia Industrial de Vidro, Telefonia de Pernambuco e Sistema de Incentivo à Cultura do Estado de Pernambuco

Homem de religiosidade *céltica* (a família veio de regiões da Irlanda druídica), seu interesse pelo pecado – e pela inocência – ainda mais se acentuou, nos últimos anos, após o "ceramista" desentranhar, do barro, formas e mais formas tomadas pela tortura desses temas, queimadas, em altas temperaturas (próximas da evaporação da água química), num fogo aumentado pelo *inferno* da cabeça netuna.

Interessam-lhe o "mistério", o "drama", o "horror" de existir – que o jovem pintor desde cedo tentou expressar, e o futuro escultor cerâmico seguiria interrogando nas placas, nos murais e nos motivos da natureza (nunca ausentes do olhar do menino tocado pelo mistério dos frutos sumarentos, das árvores misteriosas e das matas de umidade da Várzea do Capibaribe).

Isso nos leva a pensar num artista "pagão" e *anterior* à ficção do "Ocidente" – essa arbitrária designação de nós mesmos (Jorge Luis Borges lembra que os afegãos não sabem que são "afegãos" para nós) – ao saudar um conjunto de obras como esse que a Pinacoteca de São Paulo, por intermédio de Emanoel Araújo, conseguiu arrastar das matas da Várzea para a capital paulista: 130 esculturas de porte, 31 maquetes (algumas talvez ainda melhores do que as peças definitivas) e 21 estudos, em acrílico, onde o pintor está presente por meio de mais que simples esboços. É uma mostra importante por vários motivos: por trazer a São Paulo um artista que raramente expõe (mesmo no Recife) – e por *impor*, talvez, a necessidade de análise crítica da sua obra, ainda por ser feita de forma integralizadora de todas as manifestações de homem deste século (inclusive levando-se em conta sua escrita de autor bissexto). No conjunto, que contou com curadoria de Olívio Tavares de Araújo, a lamentar somente o adiado momento de encontrar o nexo de tudo isso (como no recente livro sobre o artista): os quadros desvinculados da escultura, as obras provadas pelo fio da navalha ("na mão do louco") entre a paixão da matéria e a atração de mistérios que, desde Elêusis, contam e recontam um segredo que "não é para se contar".

FOTO RÔMULO FIALDINI

GEOMETRIA DE UMA COLEÇÃO

Mostra em São Paulo traz o acervo do colecionador Adolpho Leirner, representativo do que de melhor se realizou em arte geométrica no país

Por Ferreira Gullar

As duas coleções particulares mais conhecidas de arte brasileira — a de Gilberto Chateaubriand e a de Sérgio Fadel — diferem entre si por cobrirem épocas diversas, identificam-se no ecletismo das escolhas. Já a coleção de Adolpho Leirner caracteriza-se por uma opção clara pela arte geométrica. Por isso mesmo, como evidencia a presente exposição do Museu de Arte Moderna de São Paulo, tornou-se um acervo precioso — e talvez único — do que de melhor realizou, nesse terreno, a arte brasileira.

A exposição constitui-se de seis módulos, abrangendo desde a época das primeiras manifestações abstrato-geométricas, nos anos 30, até a década de 50 e começos da seguinte, quando a arte geométrica desempenha papel de vanguarda no Brasil. Essa visão de conjunto da coleção mostra-nos que Adolpho Leirner não é um colecionador compulsivo, mas exigente. Percebe-se que, se não se deixa levar pelo afã de adquirir o máximo de obras da tendência que elegeu, preocupa-se no entanto em que todos os artistas dessa tendência estejam ali representados. Isso naturalmente determina a diferença de nível entre as obras, que nem sempre apresentam a mesma qualidade; mas, em compensação, oferece elementos para a compreensão e aferição desse período importante da arte brasi-

À esquerda, *Concreto*, de 1958, obra de Geraldo de Barros. Na página ao lado, o *Concreto* de Volpi, também dos anos 50, e o *Relevo Espacial*, pintura sobre madeira recortada de Hélio Oiticica, de 1960, exemplo da ruptura com o suporte tradicional da pintura

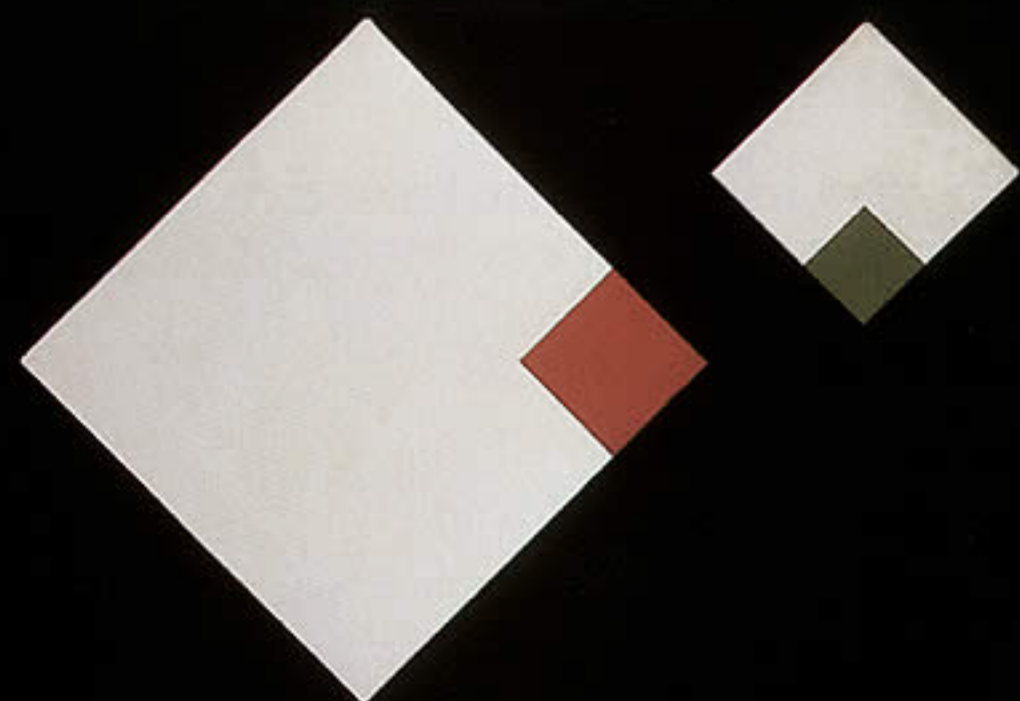
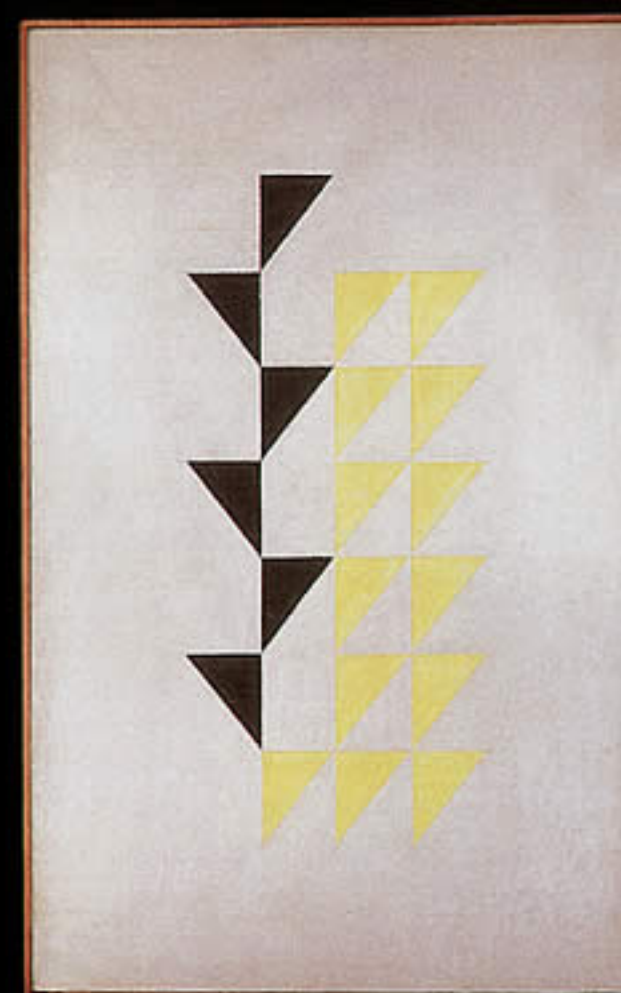
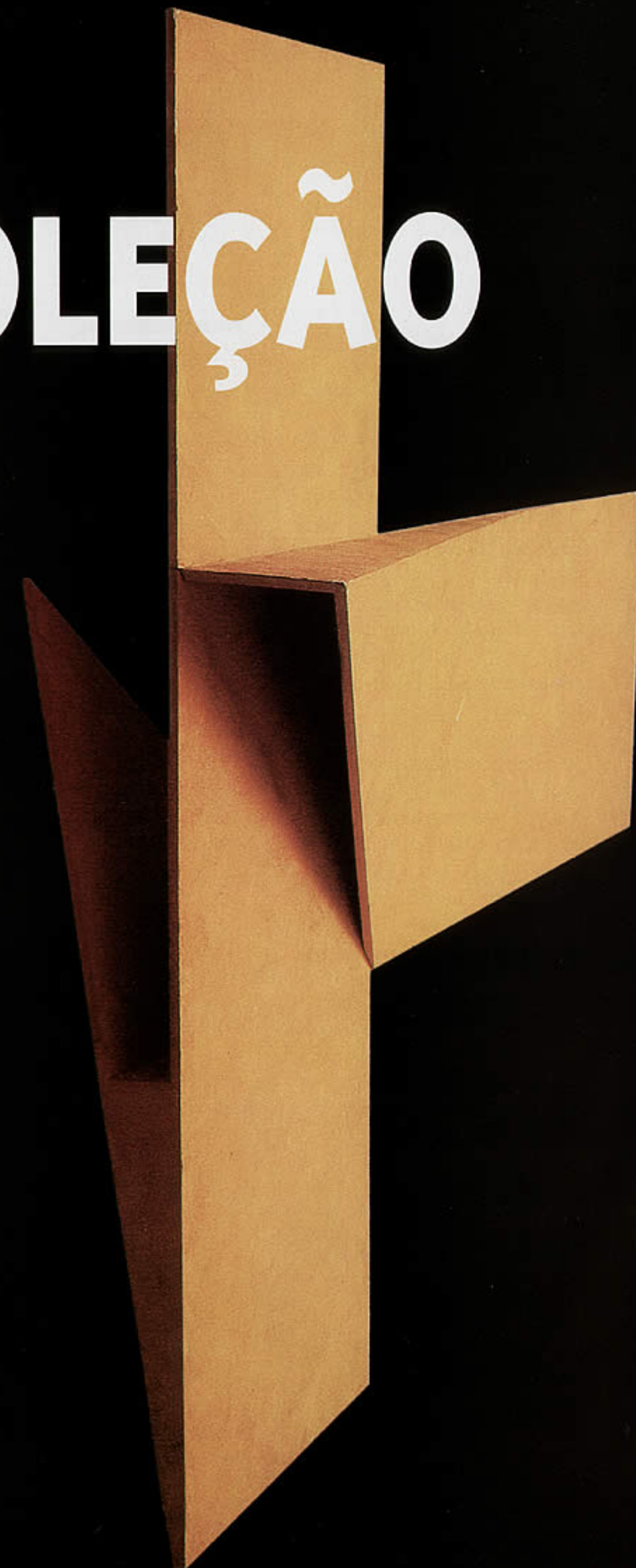
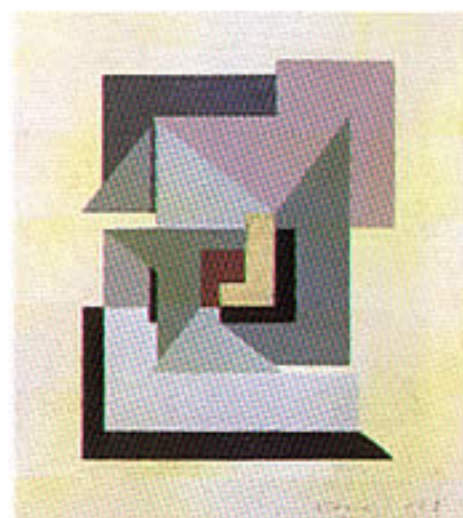



FOTO DIVULGAÇÃO/COLEÇÃO ADOLPHO LEIRNER

FOTOS DIVULGAÇÃO/COLEÇÃO ADOLPHO LEIRNER / FERNANDO CHAVES

leira do século 20. Deve-se assinalar também, neste particular, a presença de obras que se tornaram marcos na história da arte geométrica no Brasil ou no desenvolvimento estilístico deste ou daquele artista. Por essa razão, essa coleção torna-se campo de estudo, fonte de referência para os críticos e historiadores da arte.

O primeiro dos seis módulos da exposição mostra-nos trabalhos de John Graz, que participou da Semana de Arte Moderna de 22 e que, mais tarde, produziu mais freqüentemente obras de mobiliário e decoração, bem como de sua esposa, Regina Gomide Graz, irmã de Antônio Gomide, artista da geração modernista. De Regina e Antônio Gomide, como de John Graz, ali encontramos tapetes, luminárias, mesas e vasos, bem representativos do gosto moderno daquela época.

O início das experiências abstratas, em São Paulo, dá-se no Atelier Samson Flexor, que explora, de modo heterodoxo, as possibilidades da linguagem geométrica e cujas obras constituem o segundo módulo da mostra. É, porém, no terceiro e no quarto módulo que encontramos os núcleos principais da arte geométrica, representada inicialmente, em São Paulo, pelo grupo Ruptura e, no Rio, pelo Grupo Frente, que deram origem, numa e noutra cidade, aos movimentos concreto e neoconcreto. São representativas dessas tendências as obras dos paulistas Maurício Nogueira Lima, Sacilotto, Fiaminghi e Waldemar Cordeiro, bem como as de Willys de Castro e Barsotti, estes mais ligados aos neoconcretos do Rio.

Acima, *Abstrato Geométrico nº 2.2*, 1954, serigrafia de Samson Flexor. Foi no atelier do artista que tiveram início as experiências abstratas em São Paulo, explorando de modo heterodoxo as possibilidades da linguagem geométrica. Abaixo, *Bicho (Máquina)*, de Lygia Clark, obra de 1962. A artista se somou aos integrantes do Grupo Frente, entre eles Ivan Serpa e Aloísio Carvão, que no Rio deu origem aos movimentos concreto e neoconcreto e faz parte do núcleo principal da arte geométrica

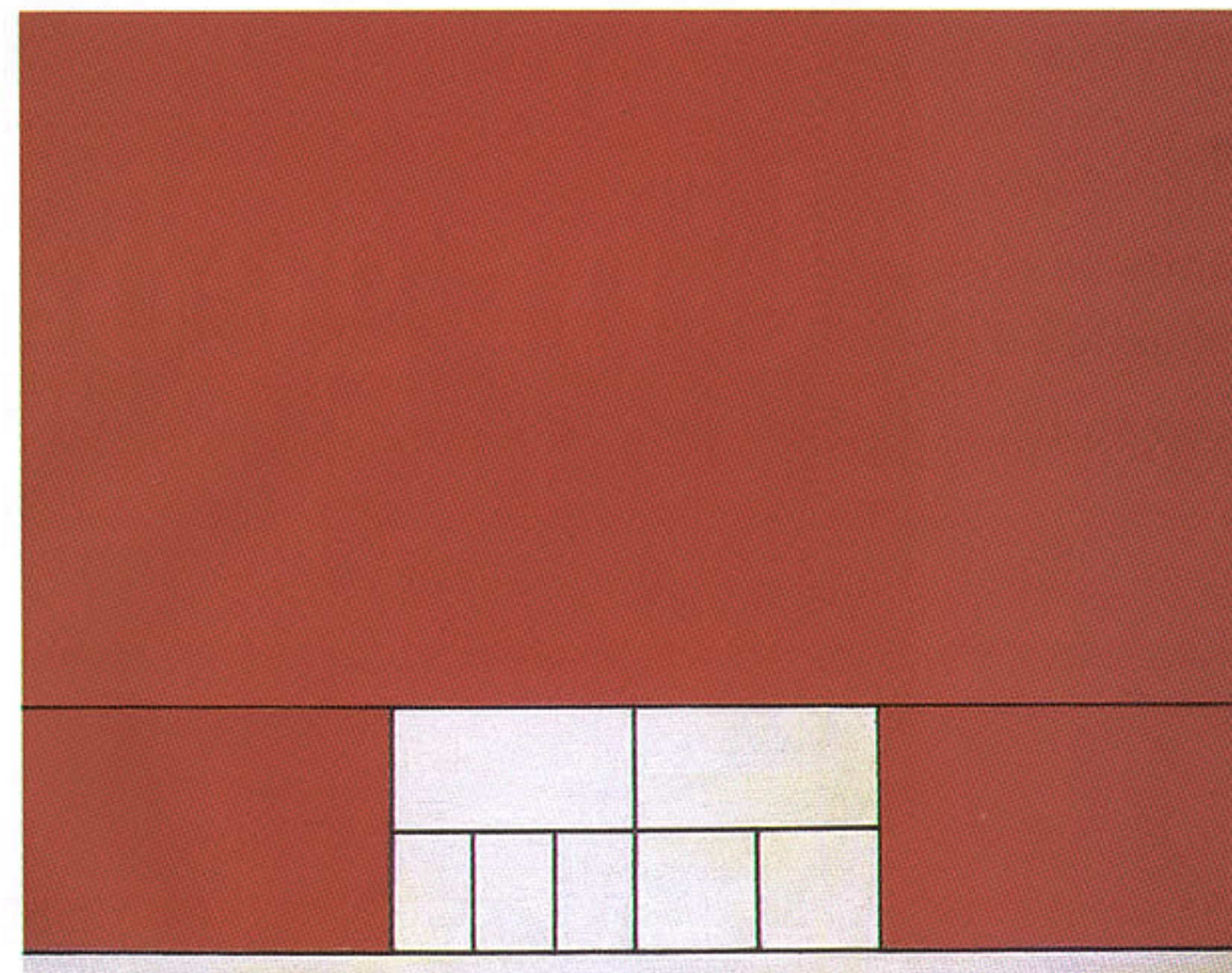
Igualmente representativas são as obras dos integrantes do Grupo Frente, a saber Ivan Serpa, Aloísio Carvão, Rubem Ludolf e Décio Vieira. A eles se somariam, depois, Hélio Oiticica, Lígia Pape, Lygia Clark, bem como os escultores Franz Weissmann e Amílcar de Castro, integrante do futuro movimento neoconcreto. De Lygia Clark, destaca-se a *Superfície Modulada*, de 1957, obra-limite da experiência que a levaria aos "casulos" e em seguida aos "bichos". Destes últimos, tem a coleção dois exemplares (*Bicho*, 1962, e *Desfolhado*, 1961) particularmente expressivos. Hélio Oiticica aparece com duas obras da fase inicial (*Metaesquema 12*, 1957, e *Vermelho Cortando o Branco*, 1958) e um significativo *Relevo Espacial*, de 1960, exemplo da ruptura com suporte tradicional da pintura, que o levaria à exploração dos "labirintos" e "ambientes". Merece referência, ainda, o *Objeto Cinético* (1964), de Abraham Palatnick, exemplar de aparelho cinecromático, cuja invenção data do começo dos anos 50, obra bem representativa do espírito inquieto e inovador daquela época.

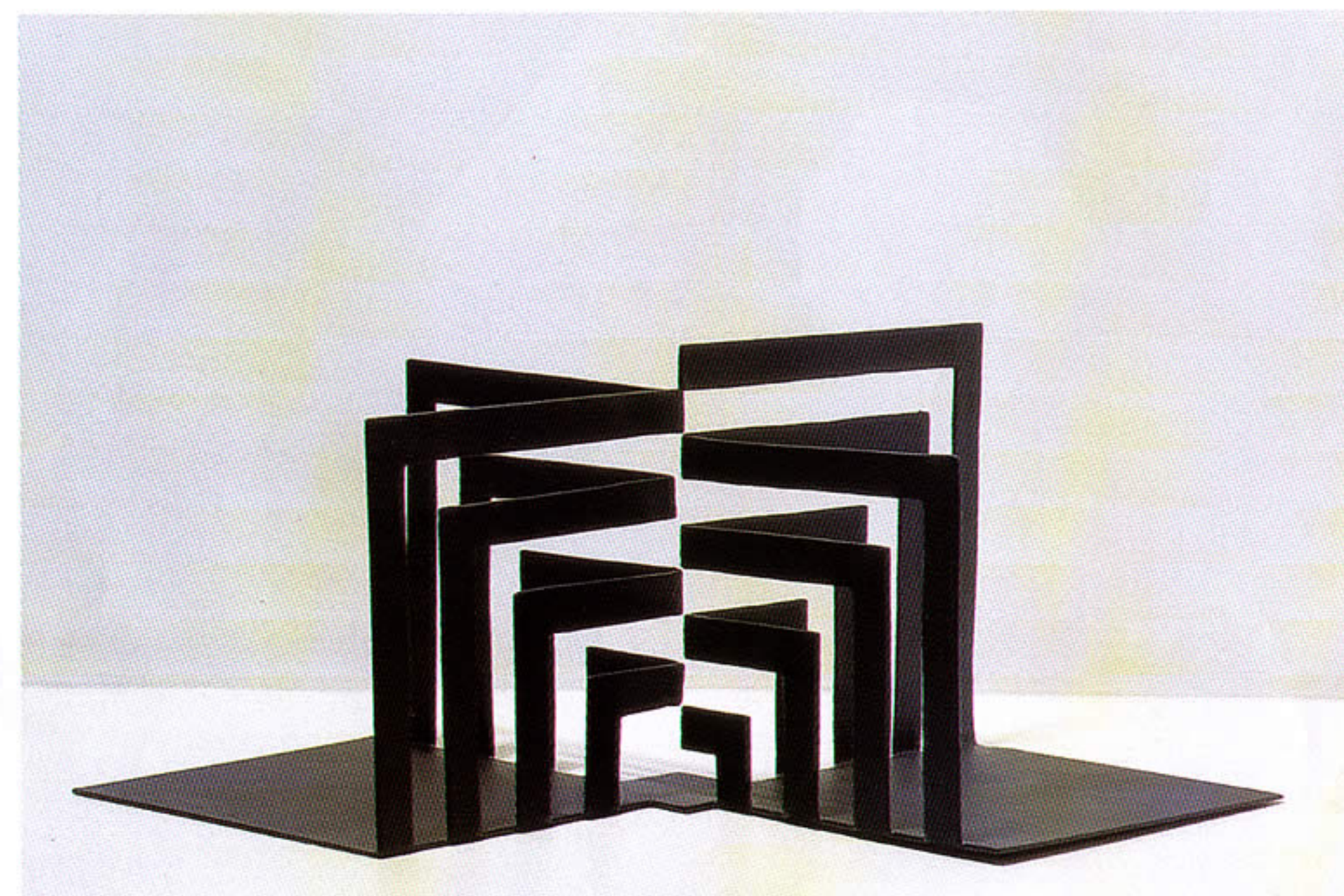
Para o público que visite essa mostra, o quinto módulo talvez seja o mais gratificante. Nele se encontram obras de artistas que exploraram a linguagem geométrica sem, no entanto, se enquadrarem em nenhuma das tendências dominantes. Deve-se destacar, entre eles, o quadro de Milton Dacosta intitulado *Em Vermelho*, de 1958, com que Adolpho Leirner iniciou sua coleção e que é uma obra de alta qualidade, de uma das melhores fases do pintor. Exemplo de apuro técnico e sensibilidade poética é a tela *Os Episódios II* (1959), de Maria Leontina. Alfredo Volpi está representado com três quadros, todos dos anos 50, belos exemplos de seu diálogo inventivo com o espaço e a cor. Os dois trabalhos de Mira Schendel – um de 1954 e outro de 1962 – mostram o caminho que percorreu, de uma geometria indefinida a outra, mais rígida, que a conduzirá à desconstrução do quadro. Há, ainda, uma tela de Ione Saldanha – da fase das "construções" delicadas e musicais – e um quadro de Rubem Valentim, de 1960, austero e misterioso. Di Preti e Arthur Luiz Piza estão presentes com relevos pintados, e Almir Mavignier, com uma tela de 1965, quando já se in-serira no espírito maxbilliano do grupo de Ulm.

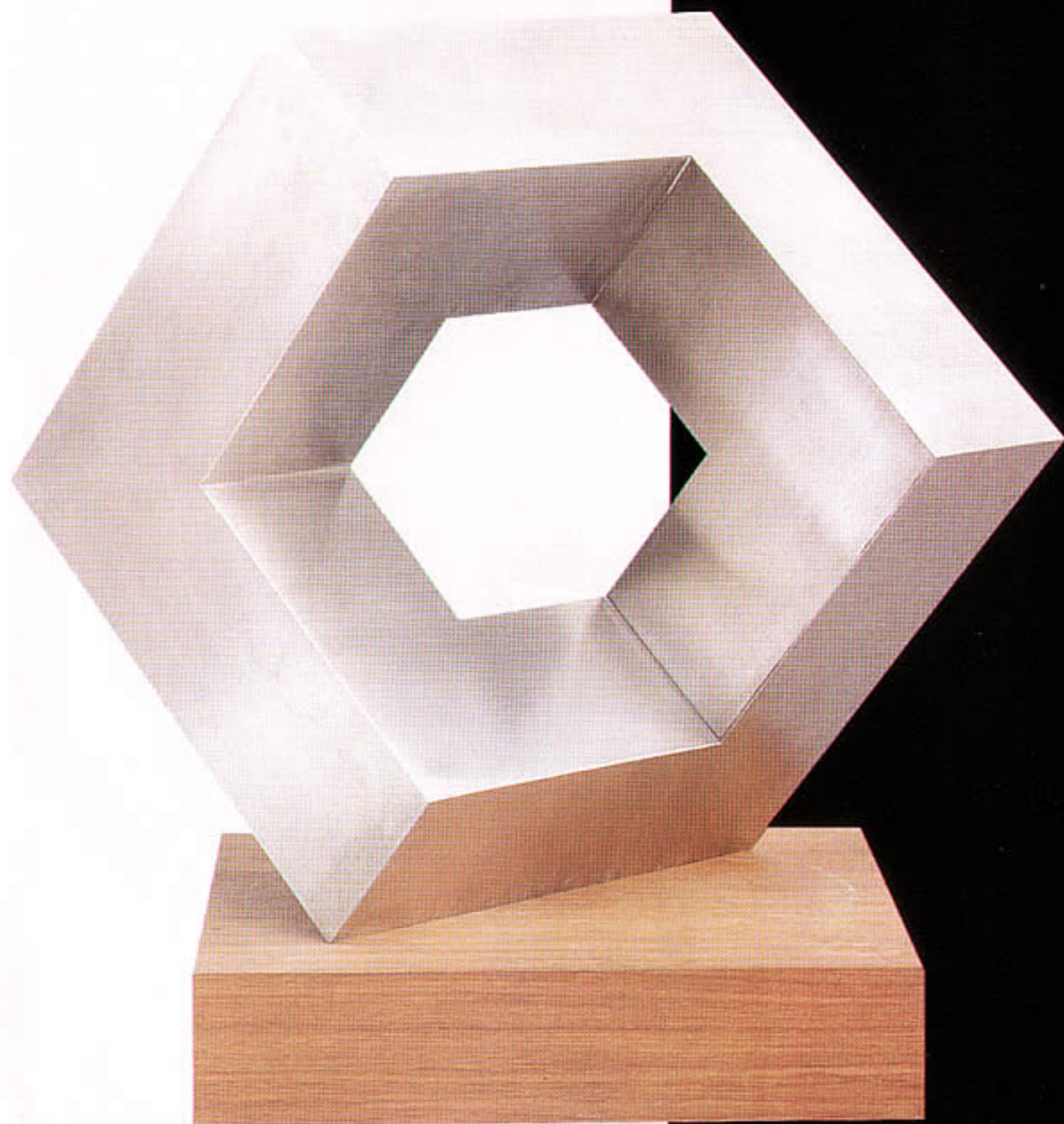
Resta mencionar, para concluir, o módulo 6, que compreende os trabalhos de programação visual, de Antonio Maluf e Geraldo de Barros: do primeiro, o cartaz para a 1ª Bienal de São Paulo; e do segundo, o cartaz para o 4º Centenário da Cidade de São Paulo, ambos de excelente qualidade e parte da história da programação visual no Brasil. ▮

Onde e Quando

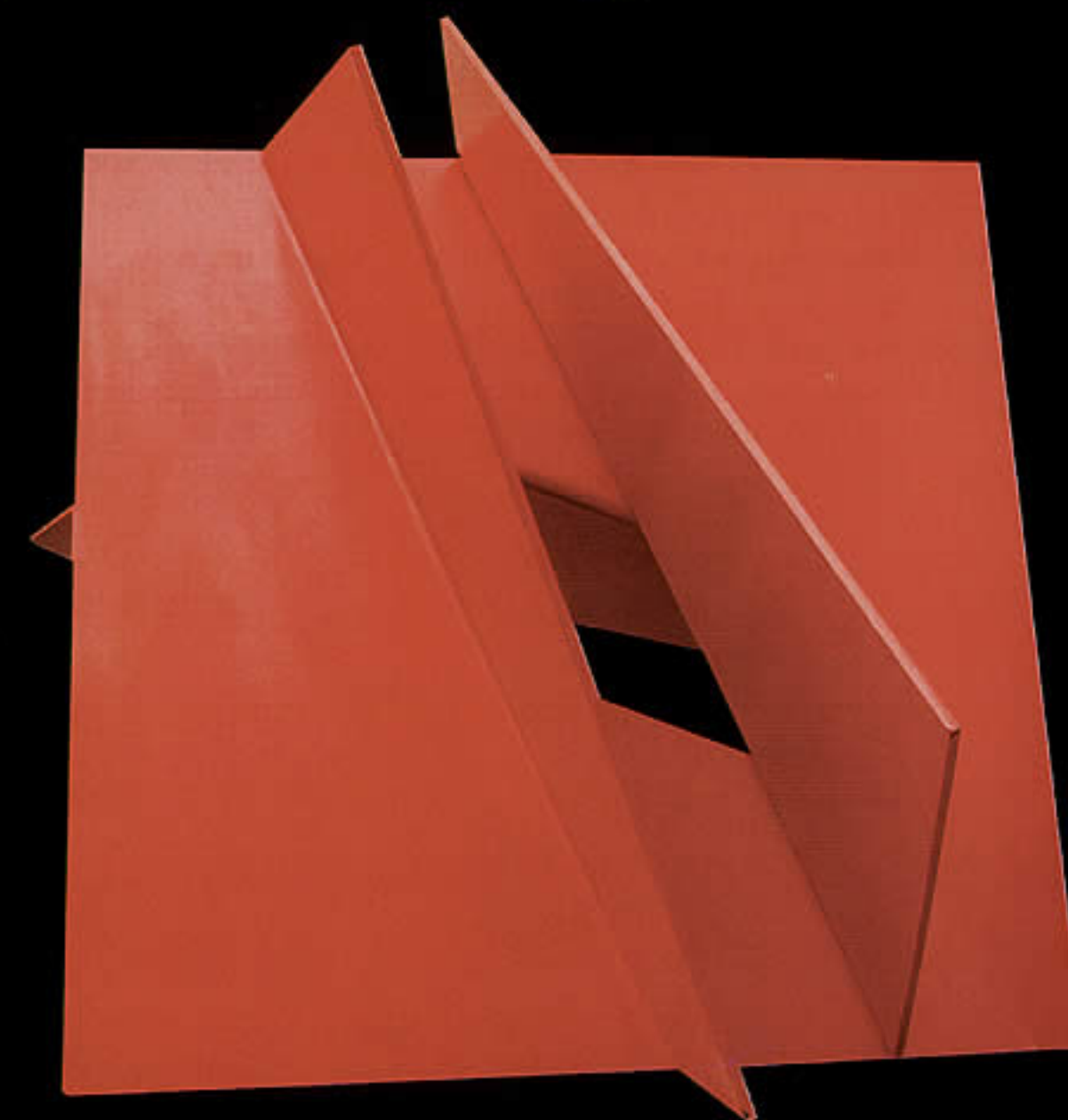
Arte Construtiva Brasileira – Coleção Adolpho Leirner. **Museu de Arte Moderna de São Paulo (Parque do Ibirapuera, portão 3). De 2 de outubro a 20 de dezembro. Terças e quartas: das 12h às 18h; quintas: das 12h às 22h; sextas e sábados: das 10h às 20h; domingos: das 10h às 18h. Ingressos: R$ 5 e R$ 2,50 (grátis às terças). Patrocínio: Banco Santos**

FOTOS DIVULGAÇÃO/COLEÇÃO ADOLPHO LEIRNER / RÔMULO FIALDINI

À esquerda, *Em Vermelho*, de 1958, obra de Milton Dacosta, primeira peça da coleção de Adolpho Leirner, representativa de uma das melhores fases do artista, que explorou a linguagem geométrica sem, no entanto, se enquadrar em nenhuma das tendências dominantes. Abaixo, *Concreção 5942*, de Luís Sacilotto, escultura em alumínio pintado, de 1959, uma das 120 obras da coleção que pela primeira vez é exibida completa

Um geômetra na paisagem

A obra do escultor Franz Weissmann ganha sua primeira retrospectiva em dupla exposição no Rio de Janeiro

Por André Luiz Barros*

"Não convivo muito com os outros, sou muito isolado", diz Franz Weissmann, austríaco de nascimento — cujo pai emigrou para o Brasil em 1921, fugindo de pressões políticas —, que coroou a tendência pessoal à discrição e à introversão com uma obra tão densa quanto singular, no sentido de isolada e única em sua geração. "Não tive a sorte de ter pai rico, nem mulher rica. Então, sou um escultor meio perdido. A escultura é um investimento enorme de mão-de-obra e de maquinaria", diz, num tom que se adequaria a um iniciante, o artista de 87 anos, mais de 47 dos quais dedicados à escultura. O caminho extenso teve o figurativismo só como ponto de partida, por volta de 1945; passou pelo concretismo do Grupo Frente e pelo neoconcretismo, até desaguar num construtivismo com assinatura própria, um projeto abstrato geométrico — integrando a cor às obras — que chega aos anos 90 como um dos mais acabados e bem-sucedidos do século, comparável em importância apenas aos de dois outros mestres: Amilcar de Castro e Sérgio Camargo. O artista, naturalizado brasileiro só em 1956, chega também tardiamente a *Franz Weissmann — Uma Retrospectiva*, duas amplas mostras simultâneas, uma no Museu de Arte Moderna (MAM-RJ) e a outra no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB), ambas no Rio de Janeiro, a partir do dia 9 deste mês, reunindo um total de cerca de 120 obras. As mostras seguem para os MAMs de São Paulo, Bahia e Recife. As esculturas de Weissmann, que muitas vezes extravasam limites de museus por sua vocação pública, serão instaladas no Salão Monumental do MAM-RJ, onde estarão as

(*)*Com Gilberto de Abreu*

FOTOS PEDRO OSWALDO CRUZ

Sólida e leve, aguda e lúdica, a obra de Weissmann determina a trajetória de um dos maiores escultores brasileiros. O polêmico *Cubo Vazado* (página oposta), recusado na 1ª Bienal de São Paulo, em 1951, marcou sua filiação ao geometrismo. Na *Coluna em Cantoneiras Diagonais* (acima), de 1981, a incorporação da cor compõe sua assinatura

Onde e Quando

Franz Weissmann – Uma Retrospectiva. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (av. Infante Dom Henrique, 85, Aterro do Flamengo, tel. 021/210-2188). De 3ª a domingo, das 12h às 18h. Ingressos: R$ 3 e R$ 1,50. Centro Cultural Banco do Brasil (rua Primeiro de Março, 66, Centro, tel. 021/216-0237). De 3ª a domingo, das 12h às 20h. Entrada franca. Ambas as mostras: de 9 de outubro a 6 de dezembro. Realização: Centro Cultural Banco do Brasil. Patrocínio: Petrobrás

obras de maior dimensão do artista.

Em Weissmann, a passagem da pintura à escultura foi imediata e, hoje, invisível, já que não se acham em parte alguma seus quadros, considerados incipientes pelo próprio artista. Interessa, então, seu domínio pleno da linguagem geométrica, à qual o escultor infundiu leveza e senso lúdico. "Freqüentei a Escola Nacional de Belas Artes, no Rio, e depois 'fugi' para Belo Horizonte a convite do Guignard. Fui me libertando aos poucos da escultura figurativa. Minha escultura foi se tornando geométrica. Surgiu então o chamado *Cubo Vazado*, quando aboli tudo que lembrasse figuras", diz. A fala do artista resume sua época iniciática, em que Guignard, convidado pelo presidente Juscelino Kubitschek a fundar a Escola de Arte Moderna de Belo Horizonte, é um mestre-companheiro do então jovem professor de escultura. O que ele chama de "fuga" se justificava: matriculado na ENBA em 1939, sua linguagem visual cada vez mais abstrata foi rejeitada pelos professores, todos filiados ao naturalismo. O respeitado crítico Mário Pedrosa, à época, foi o primeiro a avalizar a tendência abstracionista do artista.

Do início figurativo ao pleno domínio da linguagem geométrica, Weissmann estabeleceu um projeto artístico singular, de qualidade e acabamento raros. Nos anos 60, o afastamento em relação à linguagem construtiva gera uma luta com os materiais e com o plano pictórico que resulta nos *Amassados* (abaixo), que o poeta João Cabral de Melo Neto chama de "destrabalhos". No alto, à direita, *Mondriana*, peça realizada por Franz Weissmann em 1994

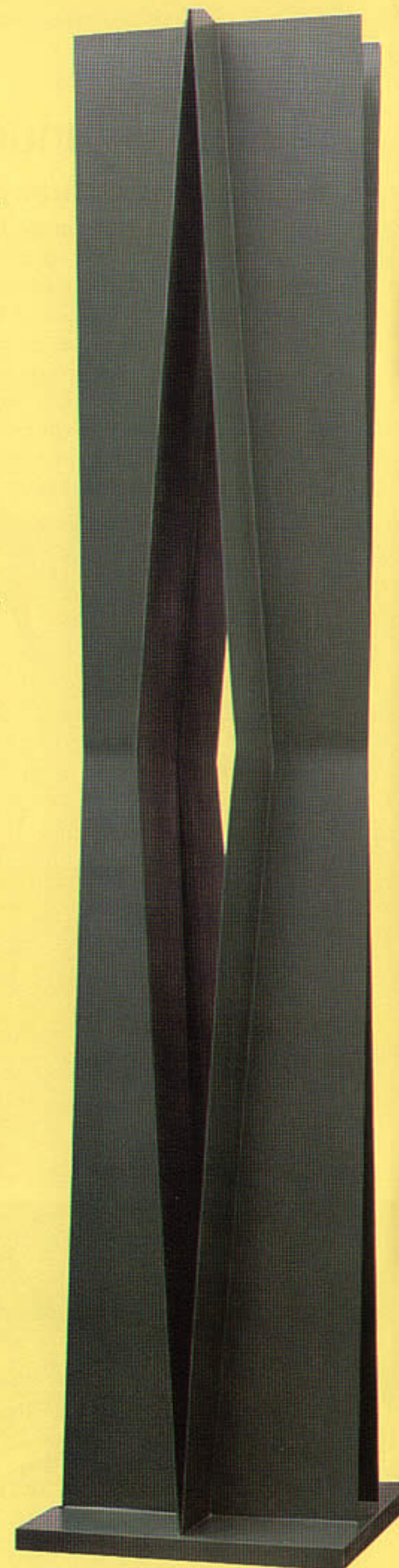
O episódio da 1ª Bienal Internacional de São Paulo, em 1951, é como um batismo artístico de Weissmann: com o *Cubo Vazado* (não aceito pelo júri), ele prenunciava sua filiação ao geometrismo, simultaneamente ao abstrato Max Bill, que virou vedete "concreta" no Brasil por conta de sua *Unidade Tripartida*, apresentada na mesma Bienal. Até hoje discute-se o desbravamento da trilha abstrata geométrica, já que Weissmann afirma ter criado seu *Cubo* antes de ver a obra do suíço. A questão, porém, não é bem essa. "Afinal, o que importa para um artista é o ineditismo ou a construção de uma linguagem plástica? O *Cubo Vazado* não espelha a obra de Max Bill: é fruto da inquietude de Weissmann. Ele estava procurando uma saída para um figurativismo que já não expressava mais o homem brasileiro contemporâneo. A guinada neoconcreta prova essa nova busca", diz a crítica Luiza Interlenghi, autora da tese de mestrado *O Jogo de Espaço — As Esculturas de Franz Weissmann*, única a analisar em extensão a obra do artista.

Pouco antes de suas estadas européia e asiática (início dos anos 60), nas quais ampliará a visão do fazer artístico, Weissmann, como outros, participa da dissidência neoconcreta na primeira mostra do movimento, de 1959, no Rio. Vem daí a famosa *Torre Neoconcreta*, em que, de um módulo geométrico simples, desdobra-se uma coluna aparentemente sem fim, dando a sensação de infinito. A obra integra a mostra do CCBB, onde trabalhos de menor dimensão, como os múltiplos (reproduções em pequena escala de obras monumentais) e as maquetes em papelão, que servem de rascunho ao escultor, dividem espaço com um ensaio fotográfico de esculturas públicas, como a que fica diante do Instituto Cultural Itaú, em São Paulo, e com fotos históricas do artista. "A idéia de série e módulo é fundamental na obra de Weissman", diz Reynaldo Roels Jr., curador de ambas as mostras, que têm produção executiva de Martha Spolaor. "Boa parte de suas colunas tem o propósito de criar séries, e certos grupos de obras, que trazem pequena variação sobre uma mesma forma, têm a ver com a idéia de seriação", diz. No começo dos anos 60, a viagem como bolsista, com a família, à Itália, Espanha e Suíça, assim como a visita solitária ao Japão, Hong Kong, Tailândia, Vietnã, Índia, e o retorno à Europa (da Áustria à Bélgica), até fixar-se em Paris e, finalmente, na isolada Irún, aldeia espanhola de pescadores na fronteira francesa, transformam a percepção de Weissmann. Há um conflito do artista com os materiais: dos rabiscos caóticos e desenhos negros que cobriam as paredes do apartamento parisiense de Krajcberg — e motivaram uma briga entre os dois —, até os *Amassados*, que João Cabral de Melo Neto, então diplomata na Espanha, substantiva poeticamente como "destrabalhos", e que estarão expostos no CCBB. "É um momento de rompimento com a linguagem construtiva geométrica, que tinha uma ordenação da forma, e ele passa a relacionar-se com objetos de arte de uma maneira transgressiva", diz Luiza Interlenghi. Essa fase, marcada pela tentativa de destruir a supremacia do plano pictórico, era uma experiência de corpo a corpo com os materiais, a qual acarretaria uma nova postura de criação de uma obra devotada ao espaço público, preocupação mais constante em Weissmann a partir da volta ao Brasil, em 1965, já artista convidado com pompas para a Sala Especial da 8ª Bienal Internacional de São Paulo. A Europa e, talvez mais ainda, a Ásia tiveram de fato um impacto irreversível na subjetividade e na produção do escultor. "As pesquisas de Weissmann com estruturas espaciais, pelas quais vai criando volumes com a linha e vai contornando um espaço vazio de matéria, demonstram a nova postura que viria: há uma mudança da relação de suas obras com o espectador, pois os trabalhos concretos e neoconcretos eram menores e não incluíam o tato, a participação ativa do público", diz Interlenghi.

FOTOS REPRODUÇÃO

FOTOS REPRODUÇÃO

A mudança fica clara quando se vêem os módulos montáveis e desmontáveis apresentados por Weissmann na Bienal de Escultura ao Ar Livre, em Antuérpia, na Bélgica, em 1972 — que estarão na mostra do MAM-RJ. A tendência que no futuro levaria o público a manipular as obras já se anunciava na Bienal de Veneza, também no começo dos anos 70, embora as peças nela apresentadas ainda tivessem amplas dimensões. "Esses módulos serão refeitos e organizados. Pelo fato de serem paralelogramos encostados, são únicos na obra dele. Constituem um conjunto dos mais expressivos, e pouquíssimas pessoas os conhecem", diz Reynaldo Roels Jr. Nos anos 70, 80 e 90, Weissmann já tinha "conquistado" o espaço público, e hoje se vêem esculturas suas no Rio (em frente do Real Gabinete Português de Leitura, na avenida Chile, no Parque da Catacumba, no próprio jardim do MAM, etc.) e em outras cidades do país. Essa trilha tem como precursor o *Monumento à Liberdade de Expressão do Pensamento*, erguido em 1954 e demolido em 1962 na Quinta da Boa Vista, no Rio, para que por ali passasse uma rua. A primeira retrospectiva de Franz Weissmann já rendeu seu primeiro fruto: a Prefeitura do Rio garantiu que reerguerá a obra na avenida Princesa Isabel, em Copacabana, evitando que o monumento só exista na forma de uma amarelecida foto histórica. ■

Depois de um período no exterior, Weissmann retorna ao Brasil já consagrado e se devota ao espaço público, com uma obra que extravasa os limites dos museus, como *Encontro* (abaixo), de 1983, instalada na Universidade Cândido Mendes. A peça precursora dessa tendência foi o *Monumento à Liberdade de Expressão do Pensamento* (1954), que foi demolida em 1962 na Quinta da Boa Vista e que a Prefeitura do Rio pretende reerguer em Copacabana. À direita, *Cantoneiras*, de 1985

Bacon segundo Bacon

Lançada edição brasileira de entrevistas do artista, que também é personagem de filme polêmico

Além de ver as 14 obras de Francis Bacon em exposição na 24ª Bienal de São Paulo, o público poderá conhecer o discurso do artista sobre sua própria produção: a editora Cosac & Naify lança neste mês a edição brasileira de *Entrevistas com Francis Bacon: A Brutalidade do Fato* (208 páginas, R$ 27,50), de David Sylvester, crítico de arte inglês. Reunindo nove entrevistas realizadas entre 1962 e 1986 e contendo 146 ilustrações, o volume é um documento único sobre Bacon (1909-1992), um mestre do século. As entrevistas com o artista que renovou o figurativismo mapeiam suas influências e métodos e trazem definições como a do realismo ainda possível: o que capta a brutalidade do fato. Nascido em Dublin, Irlanda, Bacon preferia reproduzir seus modelos usando fotografias. Estabelecido em Londres desde o final dos anos 20, o artista começou a desenvolver sua obra realmente importante em 1944.

No alto, *Retrato de George Dyer*, 1966. Acima, o artista em seu atelier, 1967

O artista teve uma vida pessoal atribulada, parte dela no centro da polêmica do filme *Love is the Devil: Study for a Portrait of Francis Bacon*, de John Maybury, que acaba de estrear na Inglaterra. O filme é centrado na relação do artista (interpretado por Derek Jacobi) com George Dyer (vivido por Daniel Craig), amante por ele retratado inúmeras vezes. *Love is the Devil* começa com a morte trágica de Dyer na noite do vernissage de Bacon no Grand Palais, em Paris, 1971, e volta no tempo até o dia de 1964 em que os dois se conheceram, numa noite em que Dyer despencou pela clarabóia do atelier do artista durante uma tentativa frustrada de furto. O diretor e roteirista John Maybury disse que "Bacon era sexualmente masoquista, enquanto Dyer era sádico; mas psicologicamente era o inverso. O filme examina o relacionamento em geral: entre artista e musa, entre sádico e masoquista". Esse enfoque gerou enorme controvésia na Inglaterra, e a Marlborough Gallery, que até recentemente representava o pintor em todo o mundo, proibiu o diretor de utilizar qualquer quadro ou citação do pintor.

FOTOS REPRODUÇÃO / IAN BERRY/MAGNUM PHOTO

A PINTURA DIGERE A HISTÓRIA

As múltiplas fontes da figuração de Adriana Varejão

Por Katia Canton
Fotos de Eduardo Simões

No início dos anos 80, Adriana Varejão resolveu dividir com amigos o espaço de algumas casas antigas no bairro carioca do Jardim Botânico, transformadas em ateliers, para pintar. Nenhum de seus companheiros de atelier persistiu, mas Adriana, carioca nascida em 1964, tornou-se uma das artistas brasileiras mais respeitadas da nova geração, e é uma das representantes do Brasil na 24ª Bienal de São Paulo.

Antes de se dedicar definitivamente à arte, ela estudou engenharia, desenho industrial e comunicação visual. Além de freqüentar por alguns meses a escola do Parque Lage, ela identifica duas viagens como determinantes na escolha profissional: "Em Nova York, visitei museus e fiquei impressionada com a explosão de materialidade que caracterizava a obra de certos artistas, particularmente Anselm Kiefer. No Brasil, visitei as cidades históricas de Minas Gerais e me apaixonei pelo barroco".

Depois da viagem a Minas, feita no final dos anos 80, Adriana passa a carregar em sua pintura a marca do barroco. Gradualmente, faz a passagem da sensualidade de cores e texturas para uma figuração que referencia a própria história da arte e experiências pessoais. As obras já receberam craquelês enormes, baseados na porcelana chinesa, fruto da atração da artista por essa cultura. Já foram estampadas com a imagem da azulejaria azul e branca do barroco português, ou com fragmentos pictóricos do corpo humano ensangüentado, aludindo à violência retirada de nossa própria história. Ela já pintou corpos tatuados, que remetem à tradição do yakusa japonês ou à pintura com hena, característica das culturas árabes e indianas, e retratou partes do corpo fragmentadas e suspensas em varais.

Na evolução e maturidade de sua obra, a artista tornou-se uma espécie de mestre contemporânea da antropofagia, conceito que alinhava a atual Bienal. Para essa edição da mostra, ela criou uma obra que parte da tela *Tiradentes*, do pintor acadêmico Pedro Américo, e definiu um novo método de trabalho, baseado em pesquisa histórica e estética. Primeiro, Adriana reproduziu a imagem despedaçada de Tiradentes, retirada da pintura original, de forma tridimensional. Depois, forrou de preto um quarto, colocou espelhos espalhados pelas paredes e montou no centro essa imagem, com pedaços de um manequim. Finalmente, reproduziu em pinturas as imagens refletidas em cada espelho, telas que formam a instalação da Bienal. Para realizá-la, ela contou com a ajuda de quatro assistentes, dois deles especializados em pintura acadêmica.

Há alguns meses, Adriana mudou-se para uma casa, ainda no Jardim Botânico, que reformou para abrigar moradia e atelier. Uma das artistas brasileiras mais requisitadas internacionalmente, Adriana trabalha obsessivamente, o que ela diz ser questão de personalidade: "Fico dias pintando, sem sair de casa. Não faço questão de estar na rua. Já cheguei a ficar uma semana inteira aqui dentro".

Por trás da diplomacia

Livro reúne fotos da americana Genevieve Naylor feitas no Brasil sob patrocínio dos Estados Unidos

O magnífico trabalho de documentação fotográfica do Brasil que Genevieve Naylor fez de 1940 a 1942, sob o patrocínio do governo dos Estados Unidos, pode ser visto, em versão reduzida e bem selecionada, no livro *The Brazilian Photographs of Genevieve Naylor* (Duke University Press; US$ 24,95 na versão de capa mole, US$ 59,95 na de capa dura). Naylor, que havia sido fotojornalista de *Time*, *Fortune* e da agência Associated Press, chegou ao Brasil aos 25 anos, no programa de aproximação dos Estados Unidos com a América do Sul durante a Segunda Guerra. Seu marido, o pintor ucraniano Misha Reznikoff, a acompanhou. O fato de Misha ser cidadão soviético ajudou a abrir ao casal as portas da intelectualidade da época. Além de Oscar Niemeyer e Vinicius de Moraes, outros artistas, como Manuel Bandeira, se tornaram amigos dos dois e, com certeza, os ajudaram a entender melhor o país, então sob a ditadura de Getúlio Vargas. Em 1943, as fotos estiveram no MoMA, em Nova York, numa rara (para a época) exibição individual de uma fotógrafa. Mais tarde, Naylor foi fotógrafa pessoal de Eleanor Roosevelt e trabalhou, nos anos 50 e 60, na *Harper's Bazaar*. Uma mostra com 180 fotos dela e dez quadros de Misha circulou pelo Brasil entre 1994 e 1996. O livro, com introdução do brasilianista Robert Levine, dá uma excelente idéia da qualidade artística e jornalística de Naylor, que morreu em 1989, aos 74 anos. Ela conseguiu capturar com bom gosto e profundidade a sociedade brasileira do início dos anos 40, uma época em que mesmo pessoas humildes usavam paletó e gravata, ainda que puídos, no Rio e em São Paulo. "O que me ajuda", disse ela, com modéstia, "é a absoluta cooperação dos brasileiros. Eles são muito naturais em sua expressão, muito generosos, muito quentes. Minha câmera simplesmente os ama." — CARLOS EDUARDO LINS DA SILVA, de Washington

Naylor compôs retratos de Vargas com fotos de família

Arte sobre a ação do tempo

José Bechara mostra no MAM-RJ as modificações que produz sobre lonas de caminhão usadas

Tempo e uso: série de lonas no MAM-RJ

O pintor carioca José Bechara faz, até a segunda quinzena de novembro, sua primeira exposição individual no Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro. O artista – que utiliza lonas usadas de caminhão como suporte – apresenta duas séries distintas de obras, porém correlatas: são seis pinturas em grande formato, ao lado de peças de menor escala. O artista busca nas lonas de caminhão sinais e manchas provocados pelo uso e pela ação do tempo e trabalha sobre eles, controlando o claro e o escuro e os tons de vermelho e amarelo, obtidos pela oxidação na tela de pigmentos naturais. A exposição motivou a edição de um catálogo de 60 páginas, com reproduções coloridas das obras expostas e ainda algumas anotações, chamadas pelo artista de "entorno" da produção, que ilustram seu processo de criação.

Faces da memória

Exposição de fotógrafos latino-americanos vira livro

Livro inclui brasileiros

O livro *Image and Memory: Photography from Latin America, 1866-1994* (University of Texas Press, US$ 65) reúne parte das fotos de uma exposição da América Latina montada nos EUA em 1992. Os critérios da edição não são claros, embora metade das 450 páginas seja ocupada por textos. Mas a qualidade das fotos é, em geral, notável. Entre os 50 fotógrafos, estão brasileiros como Marc Ferrez, Penna Prearo, Walter Firmo, Arnaldo Pappalardo e Mario Cravo Neto.

FOTOS DIVULGAÇÃO

Uma paixão à luz do tempo

Exposição da obra de Walker Evans em Nova York é também homenagem a colecionador

A exposição *Walker Evans: Simple Secrets. Photographs from the Collection of Marian and Benjamin A. Hill*, em cartaz no International Center of Photography (ICP) de Nova York, não é apenas um tributo ao fotógrafo – um dos mais importantes dos Estados Unidos, expoente do estilo purista –, mas também uma homenagem a um colecionador apaixonado. Ben Hill iniciou sua coleção em 1968 e a ampliou constantemente, ao mesmo tempo em que estudava meticulosamente a carreira do fotógrafo. Atualmente, ele é não só o maior colecionador, mas também o maior especialista na obra de Evans, embora a lista de aficionados seja extensa. Quando surgem dúvidas, por exemplo, sobre a data de ampliação de uma foto do artista, é a Ben que todos recorrem. A exposição do ICP, com cerca de 90 fotografias, inclui imagens clássicas do livro *American Photographs*, publicado pelo fotógrafo em 1936, e outras menos conhecidas, como os estudos feitos com a máquina Polaroid SX-70 no final da década de 60. Evans, que ganhou sua primeira retrospectiva no MoMA ainda vivo, no início dos anos 70, atingiu seu apogeu com o livro *American Photographs*, realizado durante a Grande Depressão, em que escreveu, com imagens, o grande romance americano da década de 30. Embora tenha ficado conhecido como um dos maiores fotógrafos do estilo direto e purista, ele acabou por provar, ao longo da carreira, que não buscava exatamente a pureza do meio fotográfico, mas a experiência da linguagem, ousando fotografar sem olhar pela câmera ou inovando em fotos coloridas que fizeram do lixo abstrações. A exposição fica no ICP até o dia 29 de novembro. – RICARDO SARDENBERG

Rua Principal, Saratoga Springs: foto de Evans, de 1931

Vik vê e vence

O fotógrafo brasileiro Vik Muniz domina a cena nova-iorquina com exposição no ICP e curadoria no Metropolitan Museum de Nova York

À esq., foto de Vik Muniz; à direita, foto de Marlé, na mostra do Metropolitan com curadoria de Muniz

FOTOS DIVULGAÇÃO

O brasileiro Vik Muniz está em evidência em Nova York: a um só tempo, ele faz uma exposição no International Center of Photography (ICP) e estréia o projeto do Metropolitan Museum of Art que convida artistas para ser curadores. Pouco conhecido no Brasil, o trabalho de Muniz poderá ser visto na 24ª Bienal de São Paulo. Sua arte sintetiza a ironia dadaísta e a beleza histérica da imagem pop, reiterando a fotografia como a deusa moderna que cria e recria a percepção. Para isso, Muniz elabora desenhos ou esculturas, usando materiais recicláveis ou efêmeros, como açúcar ou chocolate; depois, fotografa esse objeto, alterando a percepção que se poderia ter dele. A exposição *Vik Muniz: Seeing is Believing* fica até 8 de novembro no ICP (1.133 avenue of the Americas at 43rd Street). Já no Metropolitan – como convidado para organizar uma mostra extraída do acervo do museu –, Vik mirou o século 19 para montar *Beyond the Edges, an Insider Look at Early Photography*, que se abre no dia 9 e fica até fevereiro. – RS

UNIDADE PRECÁRIA

O que une os elementos das esculturas de José Resende é primordialmente um princípio construtivo independente de uma carga expressiva

Por Luiza Interlenghi

Os materiais utilizados nas esculturas de José Resende estão em constante estado de tensão: o equilíbrio instável entre as diversas partes da obra é mantido pela reversão da força do próprio peso, seja de grossos fios de chumbo ou panos de seda. Apenas por uma estranha lógica, capaz de reunir o chumbo à parafina e a delgados tecidos, capaz de reter o instante da queda de uma ampola de vidro que ameaça partir-se deixando escorrer improváveis esculturas líquidas, as peças extraem intensidade poética de elementos banais e conquistam um discreto sentido interior. No espaço público ou nas galerias do Centro de Arte Hélio Oiticica, onde, sob a curadoria de Ronaldo Brito, se apresenta um conjunto de obras representativas de três décadas de produção, as obras de Resende capturam o olhar dos passantes ao repercutir, talvez, a indiferença daquele movimento anônimo: o que une seus elementos é, primordialmente, um princípio construtivo independente de uma carga expressiva.

O caráter construtivo do método de trabalho do artista obtém forte coesão interna às obras, com a qual é possível a transgressão do campo perceptivo usual, tradicionalmente organizado com base na linha média do horizonte. O artista cria volumes ora coagulados em blocos de parafina, ora comprimidos entre linhas suspensas. A volumetria, eventualmente, se reduz a planos que pendem no espaço, onde não há massa. Abrindo-se sobre o chão, como a série das Vênus; apoiando-se nas paredes, de onde se projetam para fora, e tensionando o tecido de náilon, entre chão e parede, para suspender pesados blocos de parafina, as esculturas do artista estabelecem relações estruturais de onde extraem sua liberdade de expansão no espaço.

Essa reflexão sobre o sentido atual da obra de Resende e as razões que a mantêm sob o genérico rótulo de contemporâneo são uma decorrência da exposição em questão. No campo ampliado da cultura, discute-se o desafio que o processo de estetização da existência propõe à arte. A unidade entre arte e vida, diferentemente do que afirmaram os primeiros modernistas, parece consumar-se, no momento, pela dissipação de ambas nos fluxos de informação e na trama do espaço urbano. Torna-se difícil reconhecer nesse processo uma síntese da vida na arte, que daria ao sujeito uma existência plenamente estética. Desde os telões de vídeo nas ruas da cidade ao mundo virtual que pulsa na Internet, o caráter desordenado e fragmentado da imagem e da informação criaria uma entropia que ameaça o próprio prazer que a arte pode oferecer.

Mas o risco assumido e, eu diria, necessário para a arte atual, no trabalho de Resende, seria o de buscar a volátil e transitiva experiência estética no âmbito da pesquisa formal, vinculada à espessura da própria obra, mantendo, porém, proximidade calculada com certos paradigmas do modernismo. Bem contextuadas na Documenta 9, 1992, de que participou, suas obras, entretanto, se distanciariam da polêmica Documenta 10, 1997, em que a crise da arte foi exibida e radicalizada intencionalmente pela curadoria.

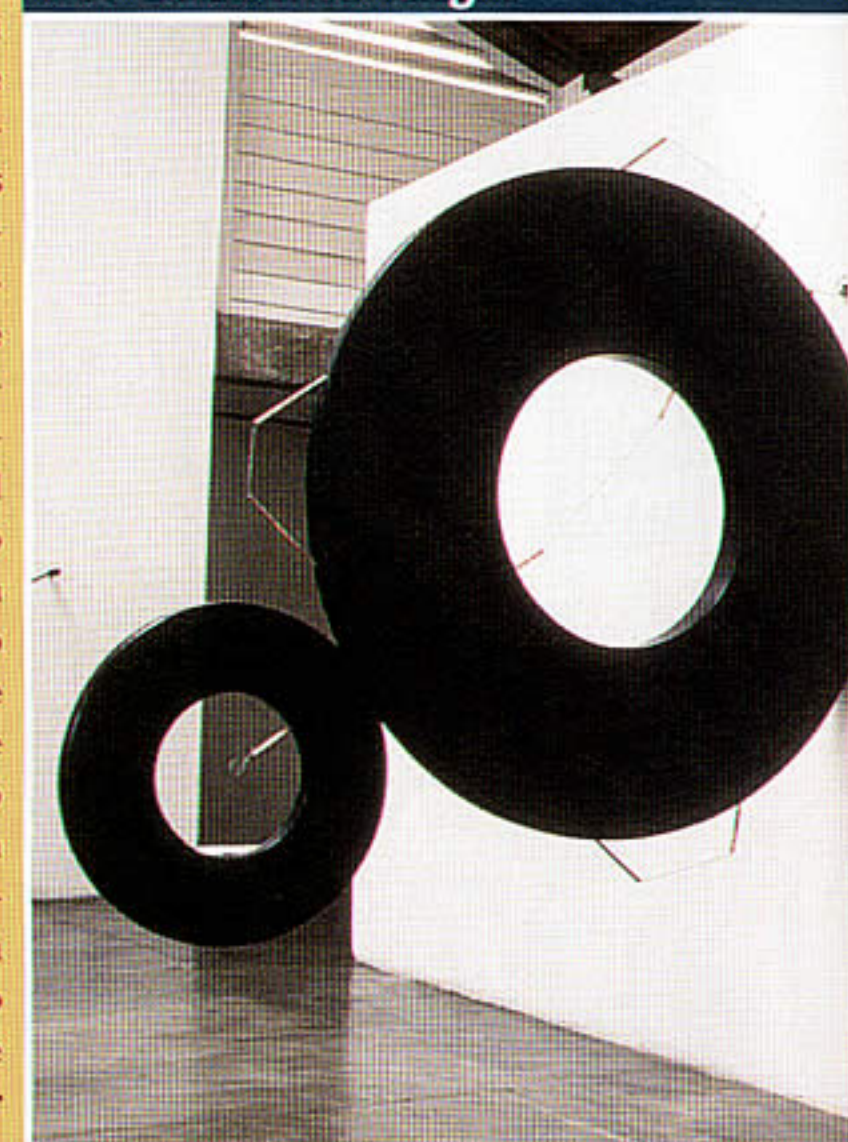
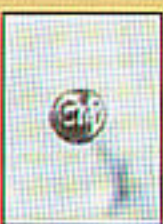
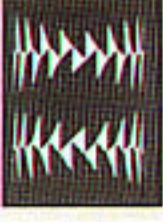
Por reconhecer, mas resistir à precariedade da existência do sujeito, Resende formula um sistema pouco ortodoxo, tocado pelo transitório e pela fina ironia de um erotismo que se dissimula, sendo óbvio. A ousadia (e o caráter atual, ou contemporâneo) da produção de Resende é a de roçar a precária unidade da obra de arte e, com esse ato, jogar no mundo algum prazer.

Sem título, obra em fibra, cobre e cabos de aço de 1998

FOTO DIVULGAÇÃO

José Resende – Escultura. Conjunto de 30 obras. Centro de Arte Hélio Oiticica (r. Luís de Camões, 68), Rio. Até dia 18. De terça a domingo. Entrada franca

As Mostras de Outubro na Seleção de BRAVO!

Edição de Daniel Piza (*)

	MOSTRA	ONDE ESTÁ	TRATA-SE DE	NÚMEROS	IMPORTÂNCIA	PRESTE ATENÇÃO	CATÁLOGO	PARA DESFRUTAR
SÃO PAULO	**Camelô** Cabeça de um alfinete Detalhe da instalação Cildo Meireles	Galeria Luisa Strina (rua Padre João Manuel, 974A, Jardim Paulista, tel.: 011/280-2471).	A exposição de Cildo Meireles, que há cinco anos não fazia uma individual, reúne objetos inusitados – dois tabuleiros, um boneco motorizado, mil alfinetes e mil barbatanas de camisas – para tratar de aspectos da marginalidade.	De 28/9 a 24/10. De 2ª a 6ª, das 10h às 20h; aos sábados, das 10h às 14h.	Cildo Meireles é um dos mais influentes artistas conceituais brasileiros, assim como um dos mais superestimados. Com projeção internacional e carreira coerente, faz um trabalho voltado à discussão do consumismo e da marginalização.	Em como *Camelô* discute essa ocupação característica das grandes cidades.	Não há.	A edição 98 da Mostra Internacional de Cinema está a uma pequena caminhada de distância, no Espaço Unibanco (rua Augusta,1.475), que comemora seus 5 anos.
	Moico Yaker *Série Rendas* Moico Yaker	Galeria Thomas Cohn (avenida Europa, 641, Jardim Europa, tel.: 011/883-3355).	São oito telas da série intitulada *Rendas*.	De 15/10 a 14/11. De 2ª a 6ª, das 11h às 19h; aos sábados, das 11h às 14h.	Depois de duas mostras no Rio de Janeiro, é a primeira vez que o peruano Moico – o único artista do Peru que está na Bienal – expõe em São Paulo.	Moico pinta o desentendimento entre homem e natureza. As cortinas de renda escondem e desvendam; Moico trabalha com o que se vê e com o que se esconde.	O catálogo foi preparado no Peru pelo próprio artista, que também assina o texto. Grátis.	Perto da galeria fica o MIS, Museu da Imagem e do Som, onde vale conferir a mostra *Instalações Fotográficas*, de Nathalie Petsiré e Wagner Hermuche.
	Arcangelo Ianelli *Vermelho* Ianelli	Galeria Nara Roesler (avenida Europa, 655, Jardim Europa, tel.: 011/853-2123).	A mostra tem 12 telas de grandes dimensões. Os preços variam de US$ 21 mil a US$ 29 mil.	De 1/10 a 31/10. De 2ª a 6ª, das 10h às 20h; aos sábados, das 11h às 15h.	Comemorando 50 anos de carreira, Arcangelo Ianelli é um dos maiores coloristas da pintura brasileira. Ele criou uma linguagem geométrica com base em uma experiência figurativa, a qual foi depurando até a abstração.	Ianelli trabalha as cores em registros novos, lidando com a textura e a mistura para lhes dar outra vibração.	O catálogo, com 13 páginas e capa dura, é gratuito. O texto é de Nara Roesler.	A pouca distância fica o MuBE (Museu Brasileiro de Escultura), que, além da boa programação, tem a arquitetura de Paulo Mendes da Rocha como atração.
	Hércules Barsotti *Desenho* 1959	Sylvio Nery da Fonseca Escritório de Arte (rua Oscar Freire, 164, tel.: 011/3064-3086).	Mostra de 24 desenhos exemplares da produção do artista entre 1953 e 1963, quando Barsotti desemboca na abstração pura.	De 24/9 a 24/10. De 2ª a 6ª, das 10h às 19h; aos sábados, das 10h às 13h.	Um dos maiores nomes do concretismo brasileiro, Barsotti, 84 anos, também desenvolveu uma linguagem geométrica baseando-se em uma iniciação figurativa. A exposição é interessante porque mostra seus pouco conhecidos desenhos.	Na força do desenho em Barsotti, que nas telas sempre esteve em conflito com o colorista, conflito esse nem sempre bem resolvido.	O catálogo, com 26 páginas, tem as obras da mostra, uma biografia de Barsotti e texto de Roberto Pontual.	Uma das delícias mais tradicionais de São Paulo está na própria Oscar Freire, quase esquina com a rua Augusta: o beirute do Frevo.
	Paulo Monteiro Sem título 1998	Marilia Razuk Galeria de Arte (avenida 9 de Julho, 5.719, Jardim Europa, tel.: 011/881-9853).	São cinco esculturas de chumbo fundido, oito peças pequenas fundidas em estanho, chumbo, prata e bronze e cinco guaches sobre papel.	De 24/9 a 17/10. De 2ª a 6ª, das 10h30 às 19h; aos sábados, das 10h30 às 13h.	A importância de Paulo Monteiro no cenário artístico nacional está em crescimento. Ele é cada vez mais respeitado pela capacidade que tem de conjugar o orgânico e o estrutural, seja nas esculturas, seja nos desenhos.	Em como Monteiro mantém o controle sobre sua produção mesmo que o traço e a superfície sugiram certo nervosismo, uma dramaticidade quase bruta.	Tem catálogo que será distribuído gratuitamente para os convidados e visitantes da mostra.	Próxima à galeria fica a rua João Cachoeira, onde está a Livraria Corrêa do Lago (no número 267), uma das melhores da cidade, especializada em livros raros e antigos.
	Camargo Vilaça Bis *Ossos*, 1998 Julião Sarmento	Galpão da Lapa (avenida Imperatriz Leopoldina, 1.444, Lapa).	A coletiva terá de duas a seis obras de cada um dos 30 artistas ligados a Camargo Vilaça, incluindo dois quadros novos de Kiefer, e ocupa um galpão com 1.800 metros quadrados preparado especialmente para a exposição neste período de Bienal.	De 26/9 a 26/10. De 2ª a 6ª, das 10h às 19h; aos sábados, das 10h às 14h.	A Camargo Vilaça tem sido a mais atuante galeria paulistana nos anos 90. Uma prova é esta coletiva com grandes nomes internacionais, como o português Sarmento e o alemão Kiefer, e brasileiros como Beatriz Milhazes, Miguel Rio Branco e Paulo Pasta.	Nas mostras de Waleska Soares e Rosângela Rennó, na sede de Pinheiros. Em especial, nos jardins de Waleska e nas fotos politizadas de Rosângela.	Não há.	O galpão fica num bairro industrial, mas está relativamente perto do Parque Villa-Lobos – que vale a visita para uma caminhada.
	Coletiva Bienal *To Be Continued... (Latin American Puzzle)* 1997, Regina Silveira	Galeria Brito Cimino Arte Contemporânea e Moderna (rua Adolfo Tabacow, 144, Itaim, tel.: 011/822-0634).	Exposição comemorativa do primeiro ano da galeria, com obras inéditas de artistas como Regina Silveira, Nelson Leirner, Ana Maria Tavares, Rochelle Costi e Mônica Nador.	De 26/9 a 15/11. De 2ª a 6ª, das 11h às 19h; sábados, das 11h30 às 14h (ou com hora marcada).	Galeria em ascensão no meio paulistano, a Brito Cimino apresenta uma seleção com obras inéditas de Regina Silveira e Nelson Leirner, entre outros, que mostram sua tentativa de sintonia com o melhor da produção atual.	Nas obras de mestres como Alfredo Volpi, Willys de Castro, Sérgio Camargo, Mira Schendel, Iberê Camargo e muitos outros do acervo da galeria.	Paralelamente à mostra, será lançado o segundo número do *Caderno da Galeria*. Gratuito.	Atravessando a rua, visite o atelier da ceramista Stella Ferraz. Um pouco mais longe, na esquina da Nova Faria Lima com a Leopoldo Couto de Magalhães, está o restaurante Gustavo's, que serve peixes e frutos do mar.
	Coletiva Bienal Sem título Vidro, ímã e limalha	Galeria Millan (rua Mourato Coelho, 94, Pinheiros, tel.: 011/852-5722).	Mostra que inclui obras de Mira Schendel, Krajcberg, Bissier e Tunga, entre outros.	De 29/9 a 14/10. De 2ª a 6ª, das 14h às 20h; aos sábados, das 11h às 14h.	Em busca de recuperação, a Millan mostra a força de seu acervo, que tem nomes novos e antigos, trabalhos nas mais diversas técnicas e linhagens.	Nos trabalhos de Krajcberg, Tunga, Mira Schendel, Nelson Felix e Flavia Ribeiro.	Não há.	Na praça Benedito Calixto, ponto de referência de Pinheiros, palco de uma feira de móveis e antiguidades aos sábados, há um simpático restaurante de comida típica, o Consulado Mineiro, e várias lojas de design e peças importadas de decoração.
	Coletiva Sem título 1998 Nazareth Pacheco Acrílico, cristal e agulha	Valú Ória Galeria de Arte (alameda Gabriel Monteiro da Silva, 1.403, Jardim Paulistano, tel.: 011/883-0173).	Seleção de mais de 30 obras de oito artistas e várias técnicas: esculturas, instalação, papel, fotografia, objetos.	De 1/10 a 31/10. De 2ª a 6ª, das 10h às 19h; aos sábados, das 11h às 14h.	Com curadoria de Lisette Lagnado, a Valú Ória mostra trabalhos de oito artistas brasileiros em torno do conceito de "ausência". A conferir as novidades.	Nos trabalhos de Nazareth Pacheco, que participa da 24ª Bienal, e do já consolidado Dudi Maia Rosa.	Tem catálogo gratuito.	Faça um passeio a pé pela própria rua da galeria, onde estão algumas das melhores lojas de decoração da cidade.
RIO	**O Espelho da Bienal na Coleção João de Sattamini** *Tonga II*, 1994 Beatriz Milhazes	Museu de Arte Contemporânea de Niterói (Mirante da Boa Viagem, s/nº, Boa Viagem, Niterói, tel.: 021/620-2400).	Uma exposição concebida para homenagear os artistas que marcaram presença nas Bienais de São Paulo e que tiveram suas obras incorporadas ao acervo do colecionador Sattamini, iniciado em 1965. São 120 obras.	De 10/10 a março de 1999. De 3ª a domingo, das 11h às 19h; aos sábados, das 13h às 21h. R$ 2 e R$ 1.	Oportunidade rara de conferir num só espaço obras de artistas como Hélio Oiticica, Sérgio Camargo, Lygia Clark, Ivan Serpa, Frans Krajcberg, Amilcar de Castro, Franz Weissmann, Iberê Camargo, Abraham Palatinik, Antonio Dias.	Na curadoria de Rubem Breitman, que busca estabelecer um diálogo entre as obras, ainda que tenham sido produzidas em diferentes períodos.	Será lançado catálogo com textos de Dora Silveira, Ítalo Campofiorito e Rubem Breitman.	Para um aprofundamento teórico sobre a exposição e melhor compreensão da trajetória de cada artista, o MAC desenvolve um programa de visitas guiadas, coordenado pela Divisão de Arte Educação. As visitas devem ser marcadas com antecedência pelo tel. 021/620-2400.

(*) com Mari Botter

FOTOS DIVULGAÇÃO EXCETO DE CAMELÔ: RICARDO BARCELLOS/DIVULGAÇÃO / COLETIVA BIENAL: RÔMULO FIALDINI/DIVULGAÇÃO / COLEÇÃO JOÃO SATTAMINI: MARIO GRISOLLI/DIVULGAÇÃO

Romance com o barroco

Contra a ortodoxia na interpretação, o pioneiro conjunto I Musici continua se pautando pelo gosto da audição. Por Luis S. Krausz

Bem antes de os teóricos contemporâneos publicarem seus estudos de esquecidos tratados de interpretação dos séculos 17 e 18 e de os especialistas divulgarem as mutações evolutivas pelas quais passaram os instrumentos de sopro e de cordas nos últimos 300 anos, um grupo de instrumentistas italiano já se dedicava com fervor — e fundamentado em um gosto que vinha da audição muito mais do que da arqueologia musical pura e simples — à difusão de obras de um repertório então quase ignorado pelo grande público: o barroco. Criado no início da década de 50, foi o histórico conjunto I Musici — que se apresenta em três capitais brasileiras neste mês — o maior responsável pela ressurreição do interesse por aquele período musical, e, principalmente, a ele se deve, por exemplo, a

FOTO DIVULGAÇÃO

O tradicional I Musici (à esquerda) ressuscitou o interesse pelo repertório barroco e divulgou a obra de Antonio Vivaldi (página oposta)

FOTO REPRODUÇÃO

grande popularidade que tem, em nosso tempo, a profusão de composições de Antonio Vivaldi.

A atuação pioneira de I Musici ("Os Músicos", em italiano) teve uma testemunha ilustre e cumpriu uma profecia grandiosa. No concerto de estréia, na Academia de Santa Cecília, em Roma, em 1952, o repertório original e a musicalidade dos doze instrumentistas solistas, que tocavam sem regente, conseguiram entusiasmar ninguém menos que Arturo Toscanini. A admiração levou o grande maestro a fazer um vaticínio ao término da apresentação: ele afirmou à imprensa que presenciara um dos grandes momentos da história da música no século 20. Em pouco tempo, o grupo era aclamado no mundo inteiro e, ao longo das décadas de 50 e 60, I Musici fez gravações que, segundo muitos, ainda são – e para os outros foram até recentemente – referências obrigatórias na música do barroco italiano. Basta lembrar que compositores como Archangelo Corelli, Giuseppe Tartini, Pietro Locatelli – além do próprio Antonio Vivaldi e de outros autores menores – foram literalmente redescobertos por I Musici.

Antes da popularização dos estudos teóricos que hoje baseiam a interpretação historicamente informada, o grupo de 12 instrumentistas solistas I Musici investiu no repertório barroco e contribuiu decisivamente para divulgar a música daquele período, difundindo as obras de vários compositores até então quase ignorados. Além de Antonio Vivaldi, de quem gravou *As Quatro Estações*, o conjunto dedicou-se também à obra de autores como Archangelo Corelli, Giuseppe Tartini, Pietro Locatelli. Isso não quer dizer que eles ignorem todas as outras vertentes musicais, pois já foram agraciados com uma composição de Nino Rotta. À esquerda, imagem de um concerto do século 18

Onde e Quando

I Musici – Salão de Atos da Reitoria (rua Paulo Gama, 110, tel. 051/226-1343, Porto Alegre), dia 4, Série Dell'Arte-*Zero Hora*; patrocínio: Avipal. Teatro do Sesi (rua Padre Marinho, 60, Belo Horizonte, tel. 031/241-7181), dia 6, Série Dell'Arte-*Estado de Minas*; patrocínio: Fiemg/Sesi e Telebrás. Teatro Arthur Rubinstein, da Hebraica (rua Hungria, 1.000, tel. 011/818-8888, São Paulo), dia 7, às 21h; patrocínio: BankBoston

Dos doze jovens instrumentistas que formaram o grupo original prosseguem, 46 anos mais tarde, um violinista, uma viola, um contrabaixo e a cravista. Ao longo destas quase cinco décadas, o conjunto abrigou um grande número de músicos. Na sua lista de *spalla* (o primeiro violino, instrumentista condutor da apresentação, que, principalmente em um grupo sem regente, tem responsabilidade redobrada), por exemplo, se alinham violinistas de renome, como Felix Ayo, hoje integrado ao Quarteto Beethoven de Roma; Salvatore Accardo, do Quarteto Accardo, e Pina Carmirelli.

Mas o que sobrevive, principalmente, é o estilo inconfundível, que se perpetuou e fez de I Musici sinônimo de barroco italiano para mais de uma geração. Embora considerem que a pesquisa e as mudanças são elementos integrantes da vida de um conjunto de músicos, e apesar também de algumas mudanças de opinião decorrentes sobretudo da entrada de novos solistas no grupo, eles se mantêm fiéis à linha de interpretação que tanto impressionou Toscanini em 1952.

Portanto, não é mais do que uma das ironias do mundo da música que I Musici seja hoje desdenhado pela ortodoxia dos fiéis da interpretação histórica. Afinal, se esta segunda metade do século 20 tem transcorrido como um período em que as modas, em todos os setores – inclusive no de interpretação da música barroca –, se sucedem com uma velocidade nunca vista, basta pensar nos clássicos como aqueles que cruzam, com serenidade, as ondas efêmeras dos modismos para poder apreciar melhor a grandeza de I Musici.

Para os seguidores fundamentalistas da interpretação histórica, o conjunto italiano deturpa, ao lustrar excessivamente a música de um período de sons roucos e não raro desafinados. Para I Musici, segundo o viola Massimo Paris, presidente do grupo, a própria historicidade das interpretações ortodoxas é questionável. "Acho que há muito de marketing e *business* por trás desse fenômeno. Hoje em dia há muitos grupos que se dizem 'históricos', mas que tocam em réplicas de instrumentos originais, enquanto nossos instrumentos são, sem exceção, originais do século 18", diz Paris. "Historicamente, quem tem razão somos nós, e pesquisas recentes confirmam isso", diz o músico, referindo-se, como exemplo, à descoberta de que cordas revestidas de metal já existiam em instrumentos datados de 1580. "Isso põe em xeque a tese de que não se podem usar essas cordas para tocar música barroca", diz Paris.

As evoluções técnicas impostas pela transformação inexorável da realidade também entram na lista de argumentos do presidente de I Musici. "Além de tudo, um músico deve ser uma testemunha do tempo em que vive. Hoje em dia, toca-se em grandes auditórios, e não para quatro ou cinco fidalgos. As mudanças de afinação, por exemplo, podem ser compreendidas como ligeiras modificações com vistas a uma melhoria técnica. Acho que o que esses grupos fazem não passa de uma estéril arqueologia musical. Hoje ninguém propõe que voltemos a andar a cavalo. Vivemos na era do automóvel!", diz o músico.

Discussões à parte, para quem vai às salas de concerto em busca de prazer estético mais do que de conferências históricas, I Musici é imperdível. Suas leituras têm sonoridade ampla e brilhante, sedutores andamentos arredondados – que os ortodoxos consideram desprezíveis influências do romantismo. Jamais se verão, entre eles, gestos entrecortados, nem se ouvirão sons fragmentados ou os timbres opacos de instrumentos com cordas de pura tripa. O Vivaldi de I Musici não é o Vivaldi em versão 1999, equipada com acessórios de época. É uma das muitas versões possíveis do compositor – uma versão clássica, das mais bonitas.

O melhor, então, é justamente ouvi-los. I Musici dispõe, hoje, de uma notável coleção de instrumentos antigos de sonoridade preciosa, mas afinados à maneira moderna, o que ressalta sua beleza de timbre e enfatiza o brilho e a cristalinidade da música. Dentre eles, destaca-se o Stradivarius da *spalla* Mariana Sirbu, que pertenceu a David Oistrakh. Esses instrumentos, nas mãos desses artistas, produzem sons maravilhosos. É, afinal, como avalizou Toscanini, o que importa. ■

FOTO REPRODUÇÃO

FOTOS PRENSA TRÊS / REPRODUÇÃO

Saudado no concerto de estréia, em 1952, pelo maestro Arturo Toscanini (à esquerda) como uma marca da história musical do século, I Musici é criticado hoje pelos fundamentalistas da interpretação histórica. A verdade é que, embora use instrumentos originais do século 18, o conjunto usa cordas e afinação modernas. Massimo Paris, presidente do grupo, argumenta que I Musici não faz arqueologia estéril e toca para públicos maiores do que os da época dos fidalgos, o que exige algumas melhorias técnicas, como as que são proporcionadas pelas mudanças de afinação. À direita, um violino Stradivarius, como o usado pela *spalla* Mariana Sirbu, que pertenceu a David Oistrakh

Antigas Novidades

Programa inclui obras de autores pouco conhecidos

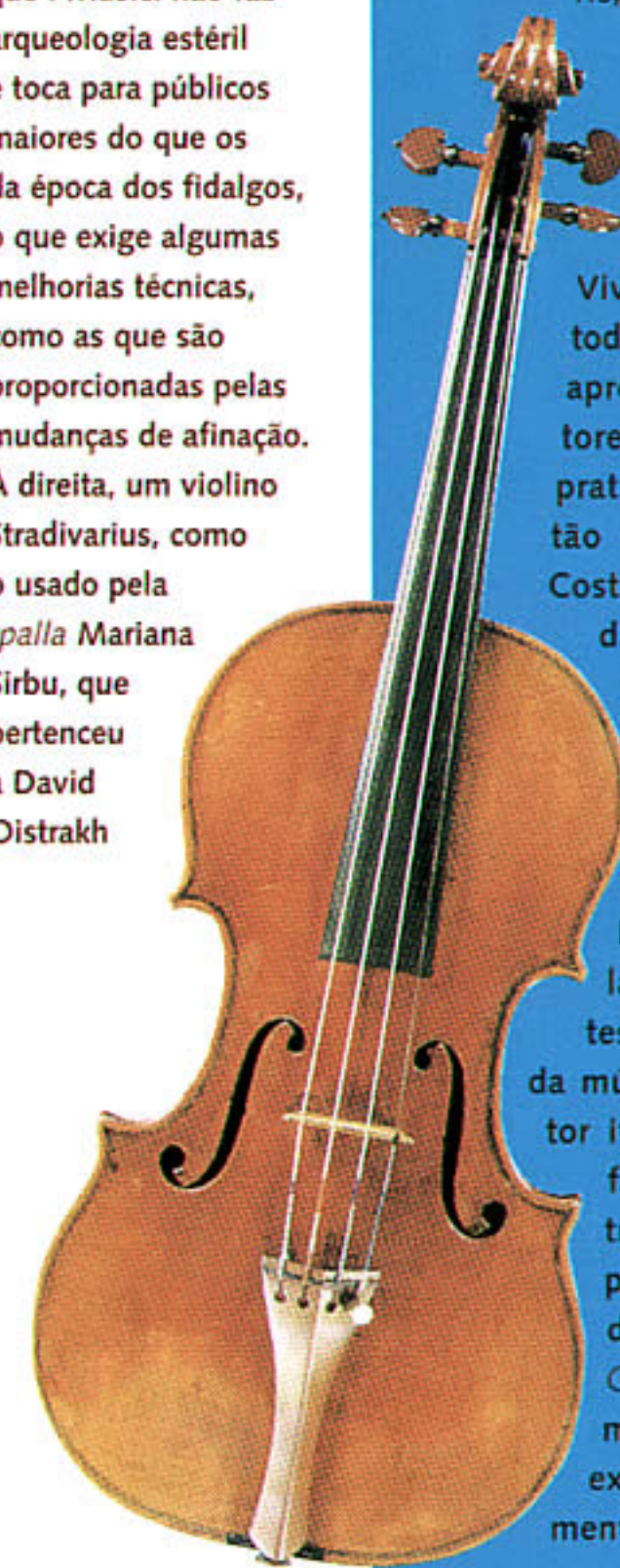
É fato que na base de toda a história de I Musici encontra-se uma devoção especial ao repertório do passado italiano – sobretudo do barroco. Mas, se em sua origem, nos anos 50, o grupo tornou-se conhecido principalmente pela difusão da obra de Antonio Vivaldi, a busca pelos mestres esquecidos da música peninsular dos séculos 17 e 18 tornou-se, de lá para cá, sua mais importante inclinação musical. "Em nosso repertório sempre tivemos uma política de promoção cultural, apresentando, ao lado das peças mais conhecidas, outras que ficaram esquecidas do grande público", diz Massimo Paris, presidente do grupo.

No programa que apresenta no Brasil, I Musici expressa as duas vertentes de seu trabalho de pesquisa e interpretação: ao lado de *As Quatro Estações*, de Vivaldi – talvez a mais conhecida de todas as séries de concertos barrocos –, apresenta também obras de compositores cujo legado chegou ao século 20 praticamente ignorado. Entre eles estão autores como Giovanni Batista Costanzi (1704-1778) e Tomaso Giordano (1730-1806), um seguidor dos preceitos de Archangelo Corelli e de Vivaldi e um dos maiores expoentes da música instrumental italiana no século 18.

Embora dê ênfase ao barroco, I Musici interessa-se, também, pela música de períodos mais recentes, e mesmo por certas vertentes da música contemporânea. O compositor italiano Nino Rotta, por exemplo, famoso por suas composições de trilhas para cinema – sobretudo para os filmes de Federico Fellini –, dedicou-lhes seu *Concerto para Cordas*, obra que recria, num idioma musical moderno, elementos extraídos da longa tradição instrumental de seu país.

Da janela de casa (na página oposta) ao palco com o violão, Cartola determinou a trilha do lirismo popular com refinada intuição musical

O encantador de rosas

Cartola, que faria 90 anos, marcou o século do samba, da Mangueira ao sucesso em disco, como o mais refinado compositor popular do país. Por André Luiz Barros

Um talento intuitivo e refinado, comparado ao de poetas ou compositores clássicos (Villa-Lobos, que ia à Mangueira ouvir seus sambas, chegou a dizer: "Você faz tudo errado, mas fica lindo! Não estuda, não..."), sempre fez com que em Cartola caíssem bem os apelidos mitificadores, de "Mestre" a "Divino". Se o tratamento entre o reverencial e o sobrenatural pode ter origem também nos muitos afastamentos de sua Mangueira (causados por desilusões amorosas, bebedeiras e dívidas, a ponto de nos anos 50 ser tido como morto), seguidos de retornos triunfais, certamente indicava, antes, a amplidão de sua personalidade artística, que o transformaria num dos maiores (e últimos) elos entre a música feita no Brasil, seu passado lírico profundo e sua gente mais humilde.

Nascido em 2 de outubro, há exatos 90 anos, Cartola atravessou o século do samba, de sua gênese — como um dos fundadores da Mangueira, em 1928, foi quem escolheu as polêmicas cores verde e rosa — até sua aceitação no

novo mercado fonográfico, nos anos 60 e 70: em 1974, aos 63 anos, ele seria "descoberto" como cantor, ao gravar pela primeira vez. "De agora em diante, cantor que gravar samba de Cartola precisa ouvi-lo primeiro, para aprender", escreveu o crítico José Ramos Tinhorão ao ouvir *Cartola*, a obra-prima da Discos Marcus Pereira que o trouxe de volta (*veja quadro adiante*). Na travessia, deixou uma obra imensa que inclui obras-primas compostas dos 22 (*Fita Meus Olhos*) aos 65 anos (*O Mundo É um Moinho*). Compor *As Rosas não Falam* foi uma das últimas traquinagens desse criador fenomenal, cujos 90 anos têm sido comemorados ao longo de todo o ano com lançamentos como *Cartola – Fita Meus Olhos* (Uerj, 127 págs.), com depoimentos e análises de sua obra, e *Mestre Cartola – O Canto sem Idade*, de Carlos Alberto da Rocha Carvalho e Maria Luiza Cabêdo de Mello, biografia a ser publicada até o fim do ano pela Editora Revan.

O refinamento musical de Cartola, que mesmo sem nenhum estudo formal de música encantava compositores como Villa-Lobos, talvez tenha tido origem no seu gosto infantil pelas missas da Igreja da Glória, no Rio, em que ouvia quartetos de cordas de Beethoven e Händel. Qualquer que seja a origem dessa sensibilidade especial, ele a pôs a serviço da canção popular, criando obras-primas como *As Rosas não Falam*, *Fita Meus Olhos*, *O Mundo É um Moinho*. Abaixo, o Mestre, de cartola

FOTO REPRODUÇÃO/AE

"Villa-Lobos dizia aquilo sobre Cartola porque sua música não obedece a certas regras formais que a música de concerto respeitava até o século passado, mas seu encaminhamento melódico, as alternâncias entre harmonias de tensão e repouso, a pontuação, a inflexão e as pausas são elaboradíssimos. Se o Brasil fosse diferente, podia ter sido nosso Gershwin", diz a pianista Lilian Barretto, que está lançando o CD *Sonatas Românticas*, com músicas de Leopoldo Miguez e Szymanovski. O grande amigo e parceiro Elton Medeiros, que neste mês faz show com Nelson Sargento relembrando o Mestre no Teatro Municipal de Niterói, dá uma pista: "Quando criança, ele adorava ir a missas na Igreja da Glória e ficar ouvindo quartetos de cordas tocando Bach e Händel", diz.

"Creio que antes dos anos 50 Cartola era sambista. No seu retorno, na maturidade, virou um grande, enorme compositor de músicas lentas, buriladas", diz o pesquisador musical Humberto Franceschi, 68 anos, que recepcionou o Mestre quando a gravação do disco de 1974 já estava marcada. "Ele queria ouvir a fita que eu tinha (e tenho) gravada por Sérgio Porto, nos anos 60, para lembrar-se de muitas de suas músicas", diz. O resultado foram três horas de interpretações magistrais, que formam um tesouro guardado numa fita de rolo, e tem tudo para virar CD: na gravação feita por Sérgio (responsável pela "ressurreição" do Divino em 1956, ao encontrá-lo como guardador de carros em Ipanema), Cartola canta, entre outras músicas, *Acontece*, *Amor Proibido*, *Sei Chorar* e *Quem Me Vê Sorrindo* até *Campa Fria* (samba inédito cantado pelo parceiro Aluísio Dias), além de declamar poemas e interpretar músicas de Natal também inéditas.

Entre "invernos do seu tempo" e novas "alvoradas", Cartola manteve o gume de sua criação afiado. Criação que fez musicólogos como Mozart de Araújo e Brasílio Itiberê derramarem-se em elogios. Em sua coluna jornalística, o compositor Guerra Peixe também elogiou o Mestre do morro. E o maestro Leopold Stokowsky, o mesmo que orquestrou o clássico de Disney *Fantasia*, regeu, por indicação de Villa-Lobos, a gravação de *Quem Me Vê Sorrindo*, com a voz de Cartola e o coro da Mangueira. Eram tempos de guerra, e Roosevelt incrementava a união pan-americana também na cultura. Num navio atracado no porto do Rio, Stokowsky regeu cerca de 40 músicas, e Cartola estreou ao microfone em alto estilo.

Dono de uma caderneta de poupança, Eugênio Agostini também admirava Cartola, Dona Zica e companhia. Foi ele que instalou, na rua da Carioca, o Zicartola, tentando tornar rentável o clima sambístico da casa do casal. Logo o bar aglutinou tanta gente que ganhou uma programação elaborada, em que a Cartola de Ouro era dada a luminares da música. Agostini fez de Cartola e de Zica seus sócios. Com a garra espontânea de Zé Ketti, Hermínio Bello de Carvalho e a boa mão de cozinheira de Zica, o lugar se transformou no mais badalado ponto do samba carioca. Só que o próprio Cartola tinha lá seu ritmo: para cantar depois das 22h, levantava-se da cama, cantava e voltava a dormir. O negócio não durou, mas o lugar, ungido pelo divino Cartola, já se tornara o nascedouro de nova fase do samba.

E Cartola continuaria a compor e a cantar, até morrer, em 1980. Da alvorada das escolas de samba, com o parceiro Carlos Cachaça, ao gingado milionário da indústria fonográfica (sem Cartola não haveria nem Carnaval, nem pagode nas rádios), foi Angenor de Oliveira, negro nascido na pequena burguesia do Catete e pobre a vida inteira, que marcou a encruzilhada entre o verso, a melodia e a vida da gente da Mangueira. ∎

FOTOS NAIR BENEDICTO/N IMAGENS / DEBORA MARVIN/TYBA

No alto, Cartola no desfile da Mangueira, em 1977; à esquerda, sob uma caricatura, com os inseparáveis óculos escuros

O Samba como Guerrilha

Cartola batalhou para levar o gênero à cidade. Por Renato Sérgio

Cartola no violão, Dona Zica na cozinha. Para a freguesia do bar era muito, mas para a caixa registradora e o balanço de *deve* e *haver*, era pouco. O pessoal que tinha entrado com o dinheiro foi saindo devagar, depois de girar o capital investido naquela doce e poética inconseqüência. E, quando teve mais *deve* do que deveria haver, o jeito foi fechar. O Zicartola tinha animado o largo da Carioca durante dois anos, e só o fato de ter propiciado o aparecimento de Paulinho da Viola já seria motivo de tombamento do lugar, uma justa causa, aliás, na qual ninguém pensou em investir. Investiram em Cartola, pouco depois, muito bem acompanhado de Nelson Cavaquinho, naquelas noitadas das segundas-feiras, que começavam a abalar os alicerces de um velho shopping da rua Siqueira Campos. E tome *O Sol Nascerá*, *Divina Dama*, *Amor Proibido*, *Acontece*, *Preconceito* e outras pérolas. Era o histórico Teatro Opinião desempenhando um dos papéis principais da implantação do samba de verdade na Zona Sul da cidade. Cartola, pedreiro que gostava do ofício, pacientemente terminava a casa dele na rua Visconde de Niterói, no sopé do morro da Mangueira, e Nelson Cavaquinho estava mais preocupado com que no fim dos goles ainda sobrasse algum para a prestação da máquina de costura que tinha comprado para a mulher.

Na verdade, tanto o Zicartola quanto as *Noitadas do Opinião* eram filhotes daquilo que já rolara na sede da UNE velha de guerra, na praia do Flamengo, que tinha virado quartel-general do samba antes que não desse mais tempo, afinal 1964 estava chegando. A trincheira tinha o nome *Cartola Convida*, cujos comandantes se chamavam Jorge Coutinho, José Artur Poerner, Haroldo de Oliveira e Leléu da Mangueira. Na investida inicial da batalha para levar o samba de verdade do morro para o asfalto, Cartola convidava gente como Elizeth Cardoso, Cyro Monteiro e muito mais, além de – glória maior não houve – Pixinguinha, Donga & João da Baiana, trio que numa certa sexta-feira levou a platéia ao delírio. As jornadas eram duplas, uma na sexta, outra no sábado, das nove da noite até só Deus sabia que horas. Só que nem Pixinguinha, nem Donga, nem João da Baiana quiseram saber de repeteco no dia seguinte, e nem adiantava perguntar o motivo. Para isso eles eram três dos oito batutas.

A casa estava cheia, mas vazia de convidados. Acontece, como diria Cartola. Diria e disse, cantando. O samba ainda não tinha ganhado a guerra, mas tinha vencido uma batalha. Com ajuda de Cartola, que aos 15 anos já cometia lá seus sambinhas, tudo "boi com abóbora", ou seja, música de pouco valor, no dialeto sambeiro de então. Até que começou a subir o nível de suas composições, várias delas vendidas a muita gente boa. Elton Medeiros conta que o primeiro dinheiro de Cartola vindo da música foi para um terno de linho branco, sapato de duas cores e camisa de seda amarela. Vaidoso sim, mas nem tanto: melhor dizê-lo cuidadoso com a aparência.

O Que e Quanto

Livros: *Cartola – Fita Meus Olhos*, depoimentos e artigos de vários autores (edição: Uerj, Secretaria de Estado da Cultura do Rio e Museu da Imagem e do Som, 127 págs., R$ 18); *Os Tempos Idos*, biografia de Cartola escrita por Marília T. Barboza da Silva e Arthur L. de Oliveira, chegam à 4ª edição, com dois novos capítulos (Ed. Gryphus, preço a definir); *O Melhor de Cartola*, songbook com 20 sambas do compositor (Editores Irmãos Vitale). CDs: *Os Dois Cartola*, com o compositor (Discos Marcus Pereira, 1974 e 1976, relançados pela EMI-Odeon), R$ 20 cada um; *Samba de Cartola*, do grupo Arranco de Varsóvia, quinteto vocal, com violão e piano (selo Dubas), R$ 20. Shows: Carlos Cachaça, a velha-guarda da Mangueira, Paulo Moura, Beth Carvalho e Fernanda Abreu, entre outros, relembram Cartola em show realizado pelo MIS no Teatro João Caetano (praça Tiradentes, s/nº, Rio), com exibição de vídeo e exposição de fotos, dia 13, às 21h; Elton Medeiros e Nelson Sargento cantam Cartola, acompanhados do grupo Galo Preto, no Teatro Municipal de Niterói (rua 15 de Novembro, 25, Centro), dia 27, às 19h, R$ 10

Salada só de te mperos

O molho do Free Jazz Festival 98 pode até ser bom, mas falta jazz

Por João Máximo

O *free* do Free Jazz Festival tem no mínimo três significados. Primeiro, claro, é o nome do cigarro que banca a festa. Segundo, um tipo de música desenvolvido a partir dos anos 60 por Ornette Coleman & cúmplices. Terceiro, a idéia sempre discutida (e discutível) de que tudo é jazz: rock, reggae, salsa, tango, blues, xote, hip-hop, fado, conga, rap, choro, funk, bolero, tecnopop, ska, samba e – por que não? – até jazz.

O fumo, adverte a propaganda obrigatória do Ministério, faz mal à saúde. O tipo de música conhecida como free jazz talvez ainda faça mal aos ouvidos dos puristas. E a idéia de que tudo é jazz provavelmente só fará mal à cabeça daqueles que não sabem (e gostariam de saber) o que realmente vem a ser essa música tão falada, tão enaltecida, tão universal, chamada jazz.

Complicado? Talvez. O fato é que, bem mais do que *free*, a palavra *jazz* tem vários significados, mudando de sentido conforme o tempo ou o lugar. Muito remotamente, era o nome dado pelos negros do Sul dos Estados Unidos ao ato sexual. Isso mesmo, dizia-se "*jass*" ou "*jazz*" em vez de "*fuck*". E, como a música dos negros acontecia principalmente nos bordéis de Nova Orleans, em cuja sala da frente se ouvia música, enquanto nos quartos dos fundos se fazia *jass*, uma coisa acabou absorvendo o nome da outra. Pelo menos é o que contam alguns historiadores do jazz (infelizmente, todos brancos e, como tal, não exatamente os mais indicados para falar de cultura negra).

Mas, de significado em significado, o jazz acabou dando no que deu: começou como a música da comunidade afro-americana de um século atrás para ser hoje, segundo os festivais, uma sonora salada mista. Melhor ainda, um bufê que serve lagosta e feijoada, massas e frutos do mar, churrasco e cozido à portuguesa, tudo isso no mesmo aparador. Deixando as imagens de lado, uma reunião de músicos de várias estéticas e tendências que se apresentam em festivais que de jazz só têm o nome. E não apenas o nosso Free: em todo lugar do mundo, em Los Angeles, Nova York, Estocolmo ou Montreux, prevalece a idéia de que realmente tudo é jazz. Inclusive, ainda que cada vez menos, o jazz.

Acho que todos se habituaram à esquizofrenia musical dos festivais. Mesmo os puristas vão a eles para ver e ouvir o que entendem por verdadeiro jazz e aceitam que, em volta, soem coisas que lhes são estranhas. Já não se exige jazz, apenas jazz, num festival de jazz, e o lado free, em que a música é redonda e rola para todos, está consagrado.

Por isso, neste ano, nos palcos do Jockey Club de São Paulo, do MAM carioca, do Sesi gaúcho e do Canal da Música curitibano, será possível coexistirem Wayne Shorter e Dave Matheus, as tubas de Howard Johnson e os saxes berkleenianos de Antonio Hart e Jane Ira Bloom, a big band de Maria Schneider e a guitarra de Jeff Beck, a voz acariciante de Madeleine Peyroux e as germânicas eletrificações do Kraftwerk, um veterano como Johnny Griffin e um eterno candidato a jovem, como Ben Harper, o piano realmente jazzístico de Marc Cary e a plugagem nada jazzística do Massive Attack. Nos pratos brasileiros, também se optou pela variedade: a usina de sons de Hermeto Paschoal e o bailarico nordestino de Antúlio Madureira, o pretenso ecletismo do Farofa Carioca e a cabeça feita do arranjador e dos instrumentistas da Banda Mantiqueira.

Pratos variados, mas não muito. Desconhece-se por que os organizadores não incluíram no cardápio brasileiro deste ano, por exemplo, um quinteto de choro. Ou um grupo de reggae afro-baiano. Ou uma bateria de escola de samba. E por que não um desses conjuntos mauriçolas de pagodeiros paulistanos? E Chico Cesar? E o Zeca Baleiro? E a Banda Eva? Todos, enfim, jazzistas perfeitamente afinados com o espírito do festival.

Não se estranharia. Mais uma vez se evitaria aquilo que o Free Jazz Festival vem tentando evitar: repetir atrações. Ou se manteria o que se vem procurando manter: sabores para todos os paladares. De jazz, mesmo, muito pouco. Ou porque os grandes já se foram, ou porque os grandes que sobraram já vieram, ou porque já não se fazem grandes como antigamente.

Mas não importa. Os festivais estão aí para provar que a música é mesmo redonda e – bem ou mal, seja qual for o seu paladar diante do inusitado bufê – rola para todos nos free jazz da vida. ■

Onde e Quando

Free Jazz Festival 98 no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (Aterro do Flamengo, tel. 021/210-2188), de 15 a 17/10; Jockey Club de São Paulo (av. Lineu de Paula Machado, 1.263, tel. 816-4011), de 16 a 18; Teatro do Sesi de Porto Alegre (av. Assis Brasil, 8.787, tel. 051/347-8617), dias 18 e 19; Canal da Música de Curitiba (rua Júlio Perneta, 695), dias 18 e 19. Patrocínio: Souza Cruz

Nos palcos ecléticos do Free Jazz 98, estarão o saxofonista Antonio Hart (acima) e os guitarristas Jeff Beck (à direita) e Keb' Mo' (na página oposta)

FOTOS DIVULGAÇÃO

Da Banda Free

Atrações internacionais prometem som, não importa o nome do festival

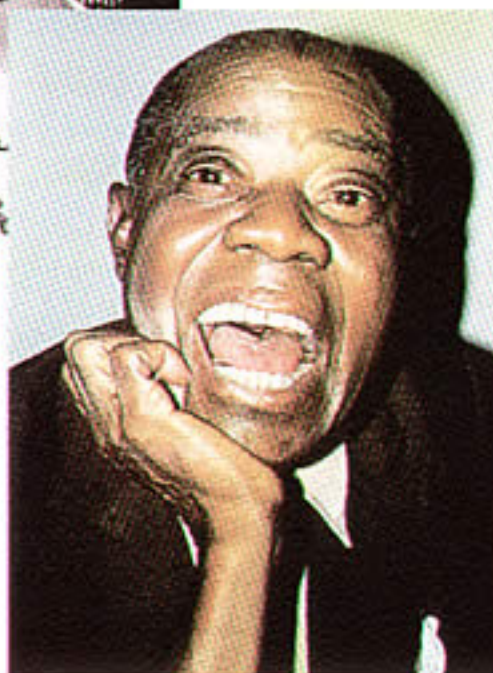
É provável que os apreciadores de pop em geral não se importem muito se os shows acontecem num festival de jazz: o que interessa é poder conferir, ao vivo, o motivo do sucesso de grupos como Massive Attack, Dave Mattheus Band e Kraftwerk, alguns dos destaques da programação free internacional do Free Jazz 98. A começar pelo veterano alemão Kraftwerk, uma literal "usina de força", surgida no início dos anos 70, quando seus fundadores beberam nas águas do moinho eletrônico do compositor Karlheinz Stockhausen e se tornaram pioneiros da computer music. Depois de vários anos sem se apresentar em público, o quarteto voltou recentemente aos palcos, embora boa parte de seus shows seja protagonizada por bonecos eletrônicos.

Na linha hip-hop, o trio britânico Massive Attack chega ao Brasil na onda de divulgação de seu terceiro CD, *Mezzanine*, considerado pela crítica como um exemplo de salutar adição de neurônios à dance music. Já Dave Mattheus Band estourou recentemente com o CD *Before These Crowded Streets* e tem como maior proeza em seu currículo o fato de ter desbancado a trilha sonora do filme *Titanic* nas paradas de sucesso americanas. – JL

Dave Mattheus Band (acima) e Kraftwerk, que usa bonecos (abaixo), estão na banda free do festival

A quadrilha amorosa do jazz

Garimpagem de canções do período 1919-1994 nas gravadoras americanas reordena a trama de influências dos cantores do gênero

O estojo do Smithsonian Institution (no canto, à direita) réune 104 faixas, incluindo Louis Armstrong (ao lado) e Billie Holiday (acima)

Shirley Horn foi influenciada pelo trompete de Miles Davis, que, por sua vez, foi influenciado pela voz de Billie Holiday, que foi influenciada pelo saxofone de Lester Young e pela voz e trompete de Louis Armstrong. Mais do que a coincidência com *Quadrilha*, do nosso Carlos Drummond de Andrade, a tese de Robert G. O'Meally – responsável por texto e seleção das 104 faixas dos cinco CDs do imperdível estojo *The Jazz Singers*, recém-lançado pela Smithsonian Institution, de Nova York – demonstra, com esse emaranhado de namoros jazzísticos, que o Satchmo (como era conhecido Armstrong) foi não só o primeiro improvisador do trompete no jazz, mas também a matriz vocal para o gênero. Sua voz "suja" (a mais suja de todas no jazz) e o límpido som de seu trompete pairam sobre as canções do período 1919-94 garimpadas nos arquivos de todas as gravadoras norte-americanas (um privilégio que é só da Smithsonian). O'Meally redescobre figuras como Eva Taylor num registro de 1929, relembra símbolos como Sarah Vaughan e Ella Fitzgerald, arrisca-se com Marvin Gaye, vai ao gospel de Mahalia Jackson, sapeca até um *Night and Day* de Sinatra. E não se esquece de Ray Charles, apesar de ele negar-se a comparecer nessa antologia difícil de ser superada, pela abrangência, cuidado e inteligência. – JOÃO MARCOS COELHO

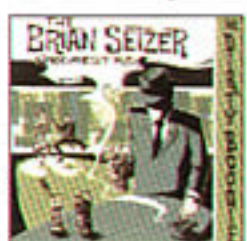
Maduro encanto

Na série de lançamentos que comemoram o centenário da gravadora Deutsche Grammophon, merece destaque o registro ao vivo de *Das Lied von der Erde*, de Gustav Mahler, nas vozes de Jessye Norman e Siegfried Jerusalem e com a Filarmônica de Berlim regida por James Levine. A sinfonia para soprano e tenor, que pertence a uma espécie de trilogia da morte, recebe – na voz wagneriana, quase metálica, de Jerusalem, e na profundidade, mais madura do que reluzente, de Norman – uma interpretação que faz jus ao que a obra contém de dor existencial e de busca por transcendência. – LSK

Lições neobarrocas

Madeiras, metais, cordas, percussão e sopros alternam-se e combinam-se nas *Variações e Fuga sobre um Tema de Purcell*, do compositor britânico Benjamin Britten (1913-1976). Por isso a obra, recém-lançada pela EMI, com Neville Marriner à frente da Minnesota Orchestra, ficou conhecida como *Guia da Orquestra para Jovens*. É difícil pensar num regente melhor do que Marriner (conhecido por seu trabalho com música barroca à frente da Academy of St. Martin in the Fields) para reger essa peça em idioma neobarroco. O CD inclui *Simple Symphony* e os líricos e poderosos *Sea Interludes*. – LSK

Swing'n'roll

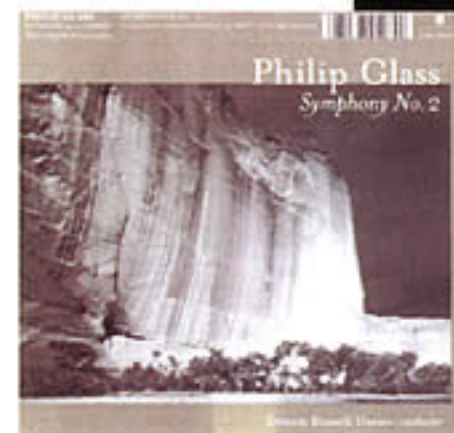
The Dirty Boogie é o terceiro CD da The Brian Setzer Orchestra (selo Interscope), liderada pelo ex-guitarrista da banda de rockabilly Stray Cats. O que começou como uma brincadeira – juntar uma *big band* com uma guitarra bem afiada – virou uma fusão muito original de swing e rock'n'roll. Uma fusão tão bem-sucedida, que fez com que seus dois últimos CDs, somados, vendessem 8 milhões de cópias. Brian Setzer, que divide o palco com mais 16 músicos, entre saxofonistas, trompetistas e trombonistas, faz um som que ele mesmo define como "a raiz do rock'n'roll americano". – SERGIO ROCHA

Alquimia épica

Sabe-se que, em seu *bunker* em Nova York, Ryuichi Sakamoto é uma espécie de alquimista que não renega os fluidos nipônicos. A prova está nos CDs *Record* e *Untitled 01* (Sony Music). Desde sua motivação, os CDs são obras inusitadas: a viagem orquestral-eletrônica de *Record*, que ganha versão mais próxima do rock e do pop em *Untitled 01*, nasceu da emoção diante de notícias sobre fome na África. Seu minimalismo à la Philip Glass, sucesso em filmes como *Furyo – Em Nome da Honra*, ganha tons mais épicos, grandiloqüentes. As fórmulas prontas ficam para outros artistas. – ANDRÉ LUIZ BARROS

FOTOS KEYSTONE / HULTON DEUTSCH/STOCK PHOTOS

A ruptura encontra a tradição

Em *Sinfonia nº 2*, Philip Glass faz referências a autores como Milhaud e Villa-Lobos sem perder o caráter serial

Com base em seus radicais experimentos com o serialismo, Philip Glass criou um idioma musical que representou, de início, uma ruptura com as correntes da composição erudita do século 20. Sua *Sinfonia nº 2*, interpretada pela Orquestra da Rádio de Viena e regida por Dennis Russell Davis, em CD da Warner/Nonesuch, é, ao mesmo tempo, uma continuação de seu trabalho pioneiro e uma inserção de sua música na tradição. A uma base sonora serial ele sobrepõe, nas vozes de naipes instrumentais diversos, linhas melódicas que fazem referências a compositores como Darius Milhaud e Villa-Lobos. Ao mesmo tempo, conserva o aspecto não-diacrônico de uma linguagem musical sem episódios dramáticos, sem momentos de culminação, e cuja intensidade emocional permanece constante ao longo de todo o desenrolar da peça – o que lhe permite transmitir a sensação de infinitude característica da música oriental. O mesmo CD traz, também, o etéreo *Interlúdio* da ópera *Orfeu*, com a flauta que se destaca sobre uma base sonora de cordas e metais, e o *Concerto para quarteto de saxofones e orquestra*, em que melodias sinuosas e arabescos sonoros, na voz do saxofone, dialogam com a frieza de séries sonoras autônomas. As citações jazzísticas, quase obrigatórias nesse instrumento, estão presentes no segundo movimento dessa peça de fusão. – LUIS S. KRAUSZ

Philip Glass sobrepõe linhas melódicas tradicionais a uma base serial

Duplo mistério

São dois os mistérios das 15 *Sonatas Mistério* para violino e órgão do compositor barroco tcheco Heinrich Ignatz Biber – artista que fez sucesso em Salzburgo no fim do século 17. Em primeiro lugar, cada uma dessas sonatas é tocada com uma forma específica de *scordatura*, ou seja, uma variante da afinação normal do violino; em segundo, cada uma dessas composições de caráter religioso ilustra episódios da vida de Cristo. O CD da Supraphon, com a brilhante Gabriela Demeterová ao violino, é excelente para conhecer mais de perto um dos mais inventivos compositores do barroco tardio, até recentemente ignorado. – LSK

Caymmi com mel

Com o CD *Canções de Caymmi* (Dubas/WEA), a cantora mineira de vida baiana Jussara Silveira encontrou o repertório perfeito para pousar sua voz impecável. Ao seguir o roteiro e os arranjos em unissono, Jussara canta todas as Bahias presentes na obra do compositor. Vai do amor ao atabaque. Ora geme, em clássicos como *Milagre*, ora clama o mundo nagô, em *Adalgisa*. Ao dar a impressão de que o disco não tem fim, quando o próprio Caymmi o encerra, assobiando *O Vento* – que é também a canção de abertura –, a sugestão que fica é o que mais se espera: que Jussara nunca deixe de cantar Caymmi. – DIÓGENES MOURA

Fado moderno

Envolvida no negro, que é símbolo do fado, a cantora portuguesa Mísia surge na capa de *Garras dos Sentidos* (Erato) com maquiagem clara. Música dos contrastes, o fado de Mísia emociona ouvidos contemporâneos, mesmo com os tradicionais acordeão e guitarra portuguesa, e alia densidade melódica a versos literários. Sem dor não há fado, e sem as letras de Pessoa ("Transborda de dor alheia/ Meu coração sem tristeza") em *Dança de Mágoas* ou de Saramago ("Os gestos do pensar/ São a trave de uma ponte/ Que não paro de lançar") em *Nenhuma Estrela Caiu*, o CD não seria a viagem lisboeta que é. – ALB

Encontro de séculos

O *Te Deum in Stilo Barocco*, de Amaral Vieira, foi composto no Brasil em 1986. Gravado agora pela primeira vez, em CD do selo Paulus, pela Slovak Philharmonic Orchestra and Choir, trata-se de um desafio à história e à geografia: retoma, mantendo ilesas, formas consagradas pelos grandes mestres europeus do século 17, numa música grandiosa e solene, feita sob medida para uma celebração religiosa. O CD inclui ainda a sua sóbria *Missa Choralis*. Essa peça, composta em 1984, está organizada em um idioma próprio, inspirado na música dos frades franciscanos do século 19. – LSK

FOTO BILL ROBINSON/REX

Paternidade revelada

Livro sobre o bebop destaca a contribuição do sax-tenor Coleman Hawkins, geralmente minimizada

O jazz virou arte quando o bebop surgiu. Isso é consenso. Mas sua paternidade geralmente é creditada ou a Charlie Parker ou a Dizzy Gillespie ou a ambos. O que há de original no melhor livro jamais publicado sobre as origens desse movimento é o fato de a sua personagem central ser o sax-tenor Coleman Hawkins, em geral tido como, no máximo, um precursor. Scott DeVeaux, professor de música da Universidade de Virginia, não diminui a importância de Gillespie e Parker em seu *The Birth of Bebop* (University of California Press, 571 págs.). Mas quem sobressai desse importante relato da gênese do jazz moderno é Hawkins. Ele trocou os Estados Unidos pela Europa em 1934, quando a era do swing estava começando. Ao retornar, em 1949, já consagrado, pôs seu prestígio à disposição dos jovens músicos negros que experimentavam os limites da improvisação. Entre eles, Parker, Gillespie e o jovem Miles Davis. Segundo DeVeaux, foi o apoio de Hawkins que acelerou o processo que levou o bebop a ser ouvido nos Estados Unidos. Isso, apesar de ele nunca ter feito um disco bebop e, alcoólatra e desiludido, ao final da vida, ter dito de seus protegidos: "Não escuto nada no que eles tocam, a não ser barulho e porcaria". Um dos mais curiosos aspectos do livro de DeVeaux é sua descrição de como, apesar de ser um fenômeno negro, urbano e revolucionário, o bebop teve pouca repercussão, mesmo nos anos 60, entre os negros americanos, para quem a música desta segunda metade do século foram o rhythm & blues e, depois, o rap. – CARLOS EDUARDO LINS DA SILVA, de Washington

História do bebop: uma nova versão

Via Internet

Amazon.com inclui ópera e música de concerto

A Amazon Books, a maior livraria virtual do mundo, ampliou a venda de CDs. Antes limitada à música pop, a livraria oferece agora em sua *music store* seções exclusivas de música de concerto e ópera. A variedade de títulos é a maior possível, incluindo gravações raras e a avaliação eventual de grandes críticos de música. Os preços da Amazon são bastante convidativos, e os prazos para enviar dependem da opção de entrega. O endereço na Internet é www.amazon.com.

Ordem na estante

Guia reúne dados sobre mercado musical

Durante seis meses, a jornalista Heloisa Fischer mapeou nomes e números para um banco de dados sobre o atual panorama da música no Brasil, publicado em livro com o título *Guia VivaMúsica!* (160 págs., R$ 15). Das escolas e conservatórios à lista de festivais e salas de concerto de todo o país, além de conter pequenos perfis de alguns dos músicos brasileiros mais importantes, o guia é o primeiro a pretender dar acesso à totalidade do universo musical nacional, para iniciados e iniciantes. "Quisemos tornar disponível num só lugar as muitas informações acerca do mercado de música no Brasil", disse a autora. O guia é um catálogo de referências a ser atualizado anualmente. – GA

Catálogo para iniciados e iniciantes

Repertório básico

Sai a segunda coleção de CDs do acervo da Rádio MEC

Radamés e Aída Gnattali (interpretando Ernesto Nazareth), o *Canticum Naturale*, de Edino Krieger, e mais Camargo Guarnieri, Claudio Santoro e Alceo Bocchino integram a segunda coleção de CDs *Repertório Rádio MEC* (Soarmec Discos), extraída do acervo exclusivo da emissora. A edição das séries – que começou no ano passado com compositores como Villa-Lobos, Carlos Gomes e Jacob do Bandolim – faz parte do projeto de digitalização de todo o acervo da rádio, com 3 mil fitas. Fundada por Roquette Pinto em 1923, a emissora era famosa por ter o único estúdio da América Latina com capacidade para abrigar uma orquestra sinfônica, o que de fato fez, de 1959 a 1982, quando foi gravada parte significativa do repertório brasileiro, sob regência de grandes maestros. – GILBERTO DE ABREU

Radamés & Aída Gnattali interpretando Nazareth & Gnattali

Memória nacional: CDs recuperam gravações históricas da música brasileira

EMOÇÃO E SONHO, SEM CONDESCENDÊNCIA

Montagem paulista de *La Bohème* é eficaz, com momentos brilhantes, para além das deficiências ainda inevitáveis num país sem tradição operística

Por Luis S. Krausz

Não é preciso ser condescendente para apreciar a montagem de *La Bohème*, de Giacomo Puccini, estreada no Teatro Alfa Real em agosto — e que voltará à cena no Teatro Municipal de São Paulo em novembro. Apesar das deficiências, ainda inevitáveis em um país sem tradição no gênero — o que torna impossíveis, além de pedantes e desnecessárias, as comparações com as montagens nos grandes palcos líricos do mundo —, trata-se de uma *Bohème* capaz de comover e de fazer sonhar.

O primeiro ponto alto da apresentação, obviamente, é a ária *Che Gelida Manina*, que o tenor Fernando Portari interpreta com uma voz tecnicamente cultivada, bem proporcionada e de bonito timbre — embora não muito grande. Ele interpreta Rodolfo com dramaticidade genuína e convincente, qualidades presentes, igualmente, na Mimi de Rosana Lamosa. As limitações de volume da soprano combinam bem com a fragilidade de sua personagem, levada à cena de maneira um tanto inocente, mas sem afetações. Falta-lhe, apenas, um pouco mais do tom etéreo que as grandes cantoras sabem dar à voz dessa pálida figura, que encarna uma visão ultra-romântica do feminino, imagem do sublime com um pé no além, e que funciona, na economia narrativa da ópera, como símbolo de pureza para seus transviados personagens.

Sob a regência de Jamil Maluf, a Orquestra Experimental de Repertório cumpre seu papel de maneira correta, com sentido de conjunto e de plasticidade sonora. Com uma presença discreta, sem arrojos nem exageros, conduz os cantores ao mesmo tempo em que permanece como que à sua sombra. Não se poderia esperar melhor coordenação.

A direção de cena e a iluminação fluentes de Jorge Takla criam, no primeiro ato, uma seqüência de cenas harmônicas e bem proporcionadas. Já os figurinos do segundo ato, inspirados nos clubes noturnos atuais, parecem um tanto disparatados sobre o cenário tipicamente parisiense do final do século 19 do Café Momus. Criam-se, assim, um episódio um pouco obscuro e uma superposição desarmônica das narrativas desenvolvidas pelos gestos eróticos dos figurantes e pelas vozes dos cantores. Também a ambientação de época é um tanto confusa — põe, por exemplo, na casa dos boêmios, uma geladeira dos anos 50. Pode funcionar para aproximar os espectadores da cena, mas acaba destoando do conjunto.

Em compensação, o sóbrio cenário do terceiro ato é ideal para o lirismo dos belíssimos números de Mimi e Rodolfo, em que Lamosa e Portari levam ao auge as qualidades exibidas em sua cena inicial, ainda que suas interpretações pudessem, aqui, conter mais peso e drama. É esse cenário, também, que realiza a sutil mas significativa mudança de tom da narrativa — inspirada no romance *Scènes de la Vie de Bohème*, de Henri Murger —, que deixa o âmbito leve da comédia de costumes para aproximar-se do *pathos* e da tragédia que marcam seu desfecho.

Musetta é interpretada pela excelente Gabriella Pace, soprano de belo timbre, voz franca e ao mesmo tempo refinada, freqüentemente mais brilhante do que Mimi, enquanto o barítono Paulo Szot (Marcello) poderia soltar-se mais nas rebuscadas volutas melódicas de seus números. Lamosa e Portari, Pace e Szot fazem, perto do fim do terceiro ato, uma bela cena, visual e musicalmente, ao encarnar a oposição entre o amor carnal e o espiritual, numa dicotomia de inspiração romântica bem característica da época. Fernando Portari encerra o quarto ato com *pathos* contagiante. Assim, vista como o todo que é, trata-se de uma *La Bohème* equilibrada, com eficaz sinergia entre vozes, sons, imagens e drama, e com facetas brilhantes.

Acima, cena de *La Bohème*, que estreou no Teatro Alfa Real e estará em cartaz em novembro, no Teatro Municipal de São Paulo. Os cantores Fernando Portari, Rosana Lamosa, Gabriella Pace e Paulo Szot, sob a direção de cena de Jorge Takla e com Jamil Maluf na regência da Orquestra Experimental de Repertório, atingem momentos de brilho

A Música de Outubro na Seleção de BRAVO!

Edição de Irineu Franco Perpétuo

	INTÉRPRETE	PROGRAMA	ONDE	QUANDO	POR QUE IR	PRESTE ATENÇÃO	PARA DESFRUTAR
CONCERTO	O violinista israelense **Shlomo Mintz** (*foto*) atua como solista e regente da Orquestra de Câmera de Israel na série dos Patronos do Teatro Municipal de São Paulo. Aos 41 anos, Mintz tem destacada carreira fonográfica, tendo gravado pela Deutsche Grammophon e recebido três vezes o prestigioso Grand Prix du Disque.	Mendelssohn – Abertura *As Hébridas, op. 26*, *Concerto em mi menor para violino e orquestra, op. 64*; H. Alexander – *Late Love*; Beethoven – *Sinfonia nº 2 em ré maior, op. 36.*	Teatro Municipal de São Paulo – pça. Ramos de Azevedo, s/nº. Tel. 011/222-8698.	Dia 8, às 21h. Preços a definir.	A apresentação traz a público as habilidades de Mintz como regente – menos conhecidas do que o talento como violinista. Ligado à Orquestra de Câmera de Israel e à Sinfônica de Maastricht, Mintz já atuou como maestro de orquestras como a Sinfônica de Londres.	Mintz é o solista do *Concerto em mi menor para violino e orquestra* – a última, mais conhecida e melhor acabada de todas as obras concertantes de Mendelssohn, que quebrou a cabeça durante seis anos (1838 a 1844) para realizá-la.	A costeleta de cordeiro (R$ 35,30) é o carro-chefe do Le Casserole (largo do Arouche, 346, tel. 011/220-6283), cujo ambiente retrô o transforma num dos mais charmosos restaurantes franceses de São Paulo.
CONCERTO	O pianista russo **Nikolai Demidenko** (*foto*), vencedor do Concurso Internacional Tchaikovsky, em 1978, faz duas apresentações com a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, sob a regência de Martin Turnovski.	Liszt – *Concerto nº 1 para piano e orquestra em mi bemol maior*; Carl Maria von Weber – *Konzertstuck para piano e orquestra em fá menor, op. 79*; Brahms – *Sinfonia nº 3 em fá maior, op. 90.*	Teatro São Pedro – r. Barra Funda, 171. Tel. 011/3666-1030.	Dia 1º, às 21h, e dia 2, às 16h30. Ingressos a R$ 10.	Demidenko agora tem passaporte britânico, mas o sotaque russo de seu pianismo é inegável. A crítica internacional recebeu com grandes elogios seu mais recente lançamento em CD: *Noveletten op. 21* e *Humoreske op. 20*, de Schumann, pela gravadora Sanctus.	O programa é um *tour de force* para o solista, com duas peças para piano e orquestra. Ao lado do virtuosístico *Concerto nº 1*, de Liszt, Demidenko toca ainda a pitoresca *Konzerstuck* de Weber, compositor alemão pouco executado nos palcos brasileiros.	Embora ausente das salas de concerto, a música para piano-solo de Weber já tem uma gravação integral, em quatro volumes, do moldávio Alexander Paley (Naxos). Isoladas, há, por exemplo, a *Sonata nº 2*, com Alfred Brendel (Philips), e a *Sonata nº 3*, com Sviatoslav Richter (Audio Fidelity).
CONCERTO	O violonista **Fábio Zanon** (*foto*) dá recital-solo na série Concertos Eldorado no Maksoud Plaza. Zanon é um dos mais premiados nomes do violão no Brasil, vencedor do Concurso Francisco Tarrega, na Espanha, da Guitar Foundation of America, na Espanha, e ganhador do Prêmio Santista no ano passado.	Sor – *7ª Fantasia e Variações Brilhantes, op. 30*; D. Scarlatti – *Seis Sonatas para cravo* (arr. Zanon); Ronaldo Miranda – *Appassionata*; Alexandre de Faria – *Prelúdio: Olhos de uma Lembrança*; Ponce – *Sonatina Meridional*; Villa-Lobos – *Prelúdios nº 1 e 5*; Malats – *Serenata Espanhola* (arr. Tarrega).	Teatro Maksoud Plaza – al. Campinas, 150, São Paulo. Tel. 011/253-4411.	Dia 18, às 17h. Ingressos: R$ 12 e R$ 20.	Instrumento marginalizado na programação de concerto, o violão é aqui defendido por um de seus mais brilhantes representantes. Zanon pesquisou a fundo a obra para violão-solo de Villa-Lobos, da qual fez a melhor gravação integral, lançada pelo selo Music Masters.	O programa variado, que privilegia autores latino-americanos, inclui a estréia brasileira do prelúdio *Olhos de uma Lembrança*, do carioca Alexandre de Faria – aos 26 anos, um dos mais originais e criativos compositores brasileiros.	O compositor brasileiro que fascina Zanon tem no livro *Heitor Villa-Lobos – The Life and Works 1887–1959*, do finlandês Eero Tarasti (McFarland & Company, 436 págs.), um dos mais abrangentes estudos sobre sua obra. Disponível na Amazon Books (http://www.amazon.com) por US$ 45.
CONCERTO	O experiente pianista francês **Dominique Merlet** (*foto*) faz apresentação-solo na Sala Cecília Meireles, no Rio de Janeiro, e, em São Paulo, toca com a Orquestra Sinfônica da USP, regida por Ronaldo Bologna.	1) No Rio de Janeiro, obras de Liszt, Franck, Fauré e Debussy. 2) Em São Paulo, Franck – *Variações Sinfônicas*; Schoenberg – *Música para Acompanhar uma Cena de Cinema, op. 34*, e Mozart – *Sinfonia nº 41 K 551 em dó maior, "Júpiter"*.	1) Sala Cecília Meireles – largo da Lapa, 47, RJ. Tel. 021/224-3913. 2) Anfiteatro Camargo Guarnieri – r. do Anfiteatro, 109, Cidade Universitária, São Paulo. Tel. 011/818-3000.	1) Dia 8, às 19h30. Ingressos entre R$ 13 e R$ 20. 2) Dia 10, às 16h. Entrada franca.	Dominique Merlet tem um currículo admirável – venceu o Concurso Internacional de Genebra, em 1957, superando concorrentes do gabarito de Martha Argerich e Maurizio Pollini. Em disco, seu forte são os compositores franceses.	Descrita por Adorno como "sucinta introdução à técnica dodecafônica", *Música para Acompanhar uma Cena de Cinema* (1930) é uma espécie de poema sinfônico breve para orquestra de câmera, descrevendo uma seqüência que inclui, segundo o subtítulo, "perigo ameaçador, medo e catástrofe".	Fundada em 1938, a princípio como uma mercearia, a Adega Flor de Coimbra (rua Teófilo Regadas, 34, Lapa, 021/232-6886) tem vários atrativos, entre eles uma enorme paisagem de Nilton Bravo em uma das suas paredes. A bacalhoada à portuguesa, é claro, é o destaque do cardápio.
CONCERTO	Formado por Cláudio Cruz (1º violino), Igor Sarudiansky (2º violino), Horácio Schaefer (viola) e o violoncelista Alceu Reis (*foto*), o **Quarteto Amazônia** toca na série *Beethoven aos Domingos*, da Fundação Maria Luisa e Oscar Americano, em São Paulo.	Até o fechamento da edição, não haviam sido definidos quais os quartetos de Beethoven a ser apresentados.	Fundação Maria Luisa e Oscar Americano – av. Morumbi, 3.700, São Paulo. Tel. 011/842-0077.	Dia 18, às 16h. Ingressos: R$ 5.	Contando com alguns dos melhores instrumentistas de cordas do Brasil, o jovem Quarteto Amazônia, em seus três anos de existência, gravou discos de qualidade (dedicados a Villa-Lobos e Lorenzo Fernandez), mas ainda faz poucas apresentações públicas.	Beethoven escreveu 17 quartetos de cordas, e seu ciclo atingiu tamanha estatura graças à riqueza no contraponto e à variedade de textura, que acabou por superar tudo que havia sido feito para essa formação até então.	Parque de 75 mil m², salão de chá e um acervo de arte brasileira que inclui, entre outros, Portinari, Di Cavalcanti, Lasar Segall e a maior coleção particular com obras de Franz Post: esses motivos, além do concerto, valem uma ida à Fundação Maria Luisa e Oscar Americano.
LÍRICA	A meio-soprano russa **Milla Edelman** (*foto*) faz sua primeira turnê sul-americana, acompanhada pelo pianista Shimon Umansky.	Não definido até o fechamento da edição.	Teatro Municipal do Rio de Janeiro – pça. Floriano, s/nº. Tel. 021/558-3733.	Dia 20, às 20h. Ingressos entre R$ 20 e R$ 270.	Aluna de Fedora Barbieri (uma das grandes *mezzos* do século) e vencedora do Concurso Internacional de Canto Tchaikovsky, em 1994, Milla Edelman é uma revelação do canto lírico e está lançando um CD ao lado de outro jovem prodígio russo, o violinista Maksim Venguerov.	Edelman é versátil: além das "especialidades da casa" (Tchaikovsky e Mussorgsky), tem no repertório as coloraturas de Rossini, bem como papéis dramáticos como Aida, de Verdi, Santuzza (*Cavalleria Rusticana*, de Mascagni) e Azucena (*Il Trovatore*, de Verdi).	Um prato típico da cozinha carioca, o filé do francês (de frango, com presunto, cebola, batata-palha e *petit-pois*) nasceu no restaurante Nova Capela, até hoje um dos endereços mais tradicionais da Lapa (rua Mem de Sá, 96, Lapa, 021/252-6228), nos arredores da Sala Cecília Meireles.
LÍRICA	Aos 61 anos, o veterano barítono espanhol **Vicente Sardinero** (*foto*) canta com a jovem soprano paulista Berenice Barreira, com acompanhamento de Vânia Pajares ao piano, em Jacareí.	Árias e duetos de Verdi, Donizetti, Giordano, Tosti e Puccini.	Trianon Clube – r. Alfredo Schurig, 20, Jacareí. Tel. 012/353-2133. 2) Teatro Cultura Artística – r. Nestor Pestana, 196, São Paulo. Tel. 011/258-3616.	Em Jacareí, dia 5, com entrada franca. Em São Paulo, dia 7, com ingressos entre R$ 10 e R$ 20.	Vicente Sardinero é um barítono leve, que ganhou destaque no repertório do *bel canto*, sendo comparado no início da carreira a Bastianini pelo caráter lírico de sua voz. Sua única apresentação em São Paulo aconteceu em 1979, na ópera *O Barbeiro de Sevilha*, de Rossini.	A facilidade para coloraturas de Berenice Barreira pode roubar o show de Sardinero. A soprano ainda precisa evoluir e amadurecer, mas fez em 1997, na montagem paulistana da ópera *L'Elisir d'Amore*, de Donizetti, uma Adina bem mais convincente que a da badalada Rosana Lamosa.	Inaugurado há 116 anos na av. São João (e há 38 em seu endereço atual), o Carlino (al. Vieira de Carvalho, 154, tel. 011/223-1603) é o restaurante mais antigo de São Paulo, aberto até de madrugada. Vale experimentar a perna de cabrito assada e o doce bavarese, com creme de leite e vinho.
LÍRICA	A soprano russa **Galina Gorchakova** (*foto*) faz o papel-título na montagem da ópera *Tosca*, de Puccini, do Colón de Buenos Aires. Luis Lima (tenor) e Iuri Vedneiev (barítono) são os outros astros do elenco. Regência de Miguel Gómez Martinez.	*Tosca* (1900), ópera em três atos de Giacomo Puccini, com libreto de Giacosa e Illica, baseado na peça homônima de Sardou. Ambientada na Roma de 1800, a ópera tem uma trama cheia de intrigas e violência envolvendo Floria Tosca, uma cantora lírica, Mario Cavaradossi, o pintor que é seu amante, e Scarpia, chefe de polícia que persegue Cavaradossi e quer possuir Tosca.	Teatro Colón – Cerrito 618, 1010, Buenos Aires. Tel. 00-54-1/382-8924.Internet: http://colon.is.com.ar	Dias 13, 16, 20 e 22, às 20h30. Dia 18, às 17h.	Gorchakova frustrou o público brasileiro ao cancelar suas apresentações no Brasil, marcadas para setembro. No Colón, ela canta um dos cavalos-de-batalha do repertório para soprano dramático, tentando mostrar que não é apenas uma intérprete para o repertório russo.	Luis Lima, tenor que interpreta o papel de D. José na montagem paulistana da *Carmen*, de Bizet, em novembro, canta as duas árias mais populares de *Tosca*: *Recondita Armonia*, no primeiro ato, e *E Lucevan le Stelle*, no último.	Além de paraíso gastronômico, Buenos Aires é também um bom lugar para a compra de partituras. Com a decadência da loja portenha da Ricordi, o melhor catálogo passou a ser o do importador Eduardo Sohns (Peña 2562, 2º andar, tel. 00-54-1/805-8364).
MPB	**Eugénia Melo e Castro** (*foto*) e Filipe Mukenga fazem o show de encerramento da produção multidisciplinar *Navegar é Preciso – Portugal-Brasil-África*, ao lado de Wagner Tiso, Jorge Ben Jor e a Banda do Zé Pretinho.	*Eu Sei que Vou te Amar*, *Argonautas*, *Noite sem Luar* e *Olhos Castanhos*, além de uma música-surpresa de Jorge Ben Jor, são algumas das canções já anunciadas para o grande show ao ar livre.	Praça da Paz, no Parque Ibirapuera, em São Paulo.	Dia 18, às 11h. Entrada franca.	Encontros musicais entre Brasil e Portugal costumam ser frutíferos, como é prova a própria Eugénia Melo e Castro. Desde 1981, ela vem desenvolvendo um estilo próprio, emprestando seu charmoso sotaque a canções da MPB escolhidas com cuidado.	Filipe Mukenga começou como cantor pop, influenciado pelos Beatles, mas hoje faz um trabalho bem mais interessante, pesquisando o cancioneiro tradicional africano e fazendo harmonizações jazzísticas mescladas a ritmos como o semba e o katebula.	A música de Joly Braga Santos (1924-1988), um dos mais interessantes compositores portugueses, será apresentada pela Sinfônica Portuguesa, regida por Álvaro Cassuto, dia 3, às 21h, no Teatro Municipal de São Paulo (pça. Ramos de Azevedo, s/nº, tel. 011/222-8698). Ingressos a R$ 5.
MPB	O cantor e compositor **Lobão** (*foto*), afastado dos palcos desde 1995, quando lançou o CD *Nostalgia da Modernidade*, retorna ao posto de *showman* para interpretar músicas de sua autoria, compostas em diversas fases, num show inteiramente acústico.	Autor de músicas que fizeram enorme sucesso no final dos anos 80, como *Me Chama*, *Rádio Blá* e *Corações Psicodélicos*, Lobão selecionou para o projeto *Terças Acústicas Light* faixas que falam de sua vivência urbana: *Vida Bandida*, *Revanche* e *Vida Louca*, entre outros sucessos.	Teatro do Centro Cultural da Light (av. Marechal Floriano, 168, Centro, Rio de Janeiro, 021/211-4802). 220 lugares.	Dia 20, às 12h30, R$ 5. A renda obtida será revertida para a Sociedade Viva Cazuza.	Lobão vem fazendo experimentos que impedem classificações muito rigorosas de sua música: "*Noite* é um disco de MPB. Mas acham que MPB é só banquinho e violão, ou música folclórica. Trato de temas da Zona Sul carioca, contudo urbana, brasileira", diz.	Durante o período em que esteve afastado dos palcos, Lobão experimentou a linguagem da música eletrônica. Abusando dos samples e das programações seqüenciadas em computadores, criou as faixas de seu novo disco, *Noite*, concebido especialmente para as pistas de dança.	O mesmo projeto *Terças Acústicas Light* deste mês inclui, ainda, a apresentação de mais três cantoras da MPB: Elza Soares (dia 6), Baby do Brasil (dia 13) e Zezé Motta (27).

FOTOS DIVULGAÇÃO EXCETO DE NIKOLAI DEMIDENKO: BARNEY COKELISS/DIVULGAÇÃO / FÁBIO ZANON: EVERTON BALLARDIN / LOBÃO: PEDRO AGILSON/PRENSA TRÊS

Pina Bausch ergue sua Babel

A coreógrafa alemã reúne convidados de todos os cantos para comemorar 25 anos à frente do Tanztheater Wuppertal e diz a **BRAVO!** que é preciso contrabalançar a tristeza do mundo

Por Fabio Cypriano, em Estocolmo

"Eu não me interesso em como fazer um movimento, mas em por quê." A frase da coreógrafa Pina Bausch é a síntese perfeita de sua obra, consolidada em 25 anos à frente do Tanztheater Wuppertal, na Alemanha. A data é comemorada neste mês com uma grande festa, que durante 20 dias vai reunir várias companhias, entre as quais a belga Rosas, o bailarino Mikhail Baryshnikov, grupos de hip-hop alemães e franceses e até o cantor Caetano Veloso. Todos os artistas vão se apresentar sem cobrar cachê, como um presente a Bausch.

A variedade dos convivas, que à primeira vista podem parecer inconciliáveis, retrata com fidelidade a personalidade da coreógrafa, que transformou os rumos da dança no século 20. O seu gosto pela diversidade se reflete também na origem dos 25 bailarinos da companhia, vindos de 15 países diferentes. No palco, eles cantam, suspiram, choram, arremetem contra a parede e falam, muitas vezes em sua língua natal. Por isso é comum escutar textos em português, graças à presença das bailarinas brasileiras Regina Advento e Ruth Amarante.

É claro, os bailarinos também dançam — sobre terra, água, flores, grama, granito, tijolos, porque, diz Bausch, "eu gosto de ver a interferência desses elementos orgânicos no movimento" —, ainda que na dança-teatro da coreógrafa o importante não seja apenas a dança. Bausch trata, em suas 30 peças à frente da companhia Wuppertal, de questões existenciais, como a solidão, mas também o amor e a alegria: afinal, diz ela, é preciso contrabalançar a tristeza do mundo. Além dos temas, os cenários deslumbrantes, mas simples, sem o uso de recursos tecnológicos sofisticados, põem o bailarino em primeiro plano, construindo um teatro centrado

No alto, à esquerda, e na página oposta, cenas de *Nelken*, um exemplo da dança-teatro de Pina Bausch

FOTOS MAARTEN VANDEN ABEELE

essencialmente no humano. Foi sobre esse trabalho, a festa de 25 anos e a possibilidade de criar uma peça sobre o Brasil que Pina Bausch falou, com exclusividade, a **BRAVO!**, em Estocolmo, durante a temporada de seu grupo na capital cultural da Europa de 1998.

BRAVO!: Há planos de o Tanztheater Wuppertal fazer uma co-produção com o Instituto Goethe, de São Paulo, sobre a capital paulista?
Pina Bausch: De fato, alguém teve essa idéia, não sei exatamente quem, mas eu gostaria muito de poder fazer algo sobre o Brasil. É uma linda possibilidade, ainda não muito realista, porque não temos dinheiro para isso. Seria interessante se pudéssemos fazê-lo no ano 2000, em virtude das comemorações que serão realizadas no Brasil, mas já não é mais possível, pois faremos uma co-produção com a cidade de Budapeste. Talvez seja possível para 2001. É uma proposta que eu gostaria de concretizar – passar um tempo no Brasil criando uma peça. São Paulo é uma cidade de que gosto muito.

Acima, cena de *Sagração da Primavera*, com a brasileira Ruth Amarante (na frente)

A sua festa de 25 anos à frente do Tanztheater Wuppertal reúne artistas que vão de Baryshnikov a grupos de hip-hop franceses e alemães. Como a sra. classifica essa variedade de convivas?
Eu não classifico nada em minha vida! É apenas uma festa de parte do que eu gosto, e eu gosto de tantas coisas... Acho que esse é um momento muito especial e por isso uma ótima razão para convidar todas essas companhias e também trazer públicos diferentes para o teatro.
Mas a sra. ouve e vê hip-hop?
Sim, algumas vezes, quando tenho a possibilidade, em vídeo ou na televisão. É um movimento do break-dance incrível, e eles são dançarinos maravilhosos.
A coreógrafa Anne Teresa de Keersmaeker, da companhia belga Rosas, tinha uma linha de trabalho muito próxima da sua, mas agora faz um trabalho bem diferente. A sra. tem acompanhado a carreira dela? ▶

Um Teatro do Movimento

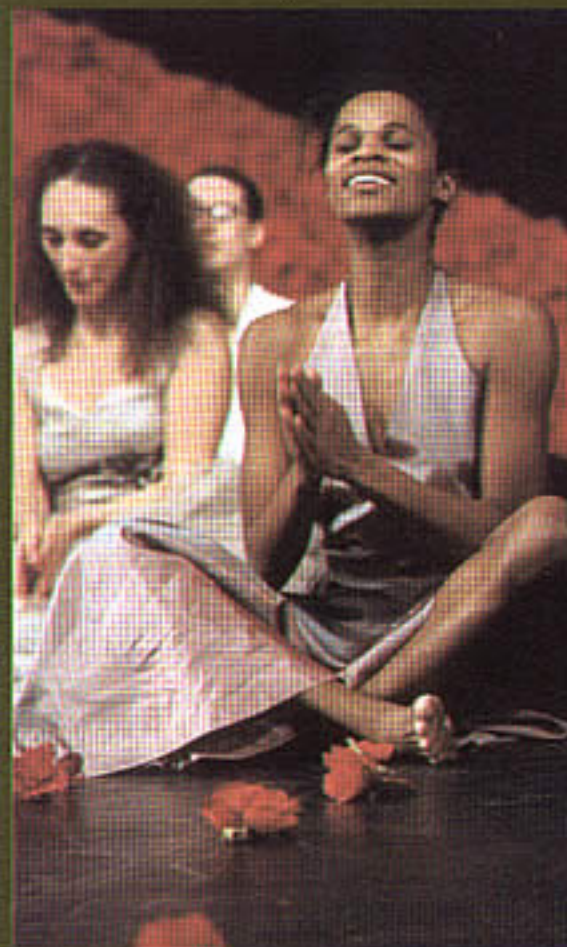
Dança de Pina Bausch é nova forma de espetáculo. Por Ana Francisca Ponzio

Ao som de uma colagem musical que inclui Beethoven, Mozart e árias italianas antigas, cantadas por Benjamino Gigli, uma mulher vive um caso de amor com um hipopótamo. Situações como essa, moldadas para estimular a reflexão sobre as impossibilidades nos relacionamentos humanos, compõem o repertório de Pina Bausch, a coreógrafa alemã que inventou uma nova forma de espetáculo e cuja obra já é um clássico do século 20.

Em *Árias*, a criação de 1979 que relacionou o monumental paquiderme à condição humana, assim como em suas demais obras, Bausch explora histórias expressivas de um mundo cruel, cínico e violento, que contudo não deixa de incluir o humor e a esperança. "De certa forma, meu trabalho é uma longa e única peça", costuma dizer a coreógrafa, que subverteu os códigos convencionais da dança para desenvolver uma linguagem teatralizada, sustentada pela expressão gestual que, mesmo quando reduzida ao mínimo de movimentos, sempre consegue tocar o essencial.

Segundo Bausch, a perda do movimento e da dança, em seus espetáculos, é apenas aparente. "Tenho imenso respeito pela dança e é por essa razão que a utilizo moderadamente", ela disse à italiana Leonetta Bentivoglio, autora de um livro sobre a coreógrafa. "A dança está presente em minha obra, mas não é mostrada diretamente. Diria que os movimentos utilizados são tão simples que nos fazem pensar que não constituem uma dança. Mas, para mim, é o inverso. Acredito que há muita dança no trabalho de meus intérpretes, mesmo quando eles não se mexem."

À esquerda, cena de *O Limpador de Vidraças*, com a brasileira Regina Advento em primeiro plano

FOTOS BETINA STOB / URSULA KAUFMANN

Rejeitando mensagens, os espetáculos de Bausch propõem questões abertas. Com sua visão subjetiva das relações humanas, ela estimula percepções diferentes de um mesmo tema – como se algo pudesse ser visto de diversas formas, dependendo das circunstâncias. Com isso, a mesma obra pode adquirir múltiplos significados a cada nova apresentação. Eterna investigadora do movimento, Bausch já desafiou seu elenco a atuar em palcos recobertos por terra, água, troncos de árvores, milhares de cravos ou perante um muro que desmorona repentinamente. Ela explica que essa impressão de desordem dá aos bailarinos consciência da realidade, mantendo-os em estado de atenção permanente. "Amo o real. A vida jamais se compara a um chão feito para a dança, liso e seguro... Amo a relação da natureza com a dança. O passo de um dançarino sobre a grama ou a terra fresca é completamente diferente, e sua maneira de ser e de se movimentar se transforma", diz.

No vocabulário singular de Bausch, que disseminou influências e gerou legiões de imitadores, transitam elementos mais próximos do teatro do que da coreografia. Entretanto, os integrantes de seu elenco treinam rotineiramente a técnica do balé clássico, nunca utilizada como molde, mas como um recurso integrado à polivalência expressiva. Durante seus processos criativos, ela também cerca seu elenco de perguntas, relativas tanto à vida cotidiana como ao imaginário de cada um. De tais exercícios, recolhe reações particulares que, em conjunto, refletem as contradições do comportamento humano. Pouco a pouco, ela constrói uma organização dramática, marcada por ações repetitivas e narrativas descontínuas.

A atração pela subjetividade, que a faz somar a seus espetáculos as características e contribuições individuais dos bailarinos, vem de Kurt Jooss (1901-1979) – o precursor da nova dança alemã surgida no pós-guerra –, com quem Bausch trabalhou como assistente na escola Folkwang, dirigida por ele na cidade de Essen. Nascida em 1940, em Solingen, Bausch se deleitava, na infância, com as pessoas e situações que observava no restaurante de seu pai. "É uma bagagem que jamais perdi", diz. Aos 14 anos, quando ingressou na escola fundada por Jooss, ela teve a oportunidade de estudar diversas modalidades de dança, da clássica à folclórica, além de disciplinas integradas, como música, teatro, canto, fotografia, artes plásticas.

Em 1959, quando se mudou para Nova York, onde viveu durante dois anos, Pina também se encantou com o caráter multifacetado da cidade. Durante esse intenso período, ela estudou na Juilliard School of Music, dançou nas companhias de Paul Sanasardo, Donya Feuer e Paul Taylor, e também fez parte dos elencos do New American Ballet e do Metropolitan Opera Ballet, na época dirigido pelo coreógrafo britânico Antony Tudor, que lhe salientou as nuances poéticas dos movimentos, mesmo sob o rigor acadêmico.

O prazer de conviver com as diversidades, ela o estendeu ao seu elenco, que reúne bailarinos vindos de diversas partes do mundo. Como os personagens de Fellini, com o qual ela trabalhou no fil-me *E la Nave Và*, sua companhia reúne tipos singulares, que conseguem espelhar incoerências individuais e coletivas. Embora muitas vezes se limitem a falar textos desconexos, chorar, cantar ou gritar, os intérpretes de Bausch são, acima de tudo, bailarinos.

Por causa da relação especial que mantém com o corpo, o bailarino, na opinião de Bausch, sabe ser natural. É por isso que ela não se interessa em trabalhar com atores, que sempre se projetam para o exterior. Bailarinos, afirma Bausch, conseguem ser eles mesmos e lidar melhor, em cena, com emoções mais autênticas. Para ela, isso garante a simplicidade – algo que ela persegue permanentemente em seus espetáculos.

A linguagem teatralizada sustentada na expressão gestual de Pina Bausch (abaixo) subverteu a dança. Acima, cena da peça *Nelken*

FOTOS MAARTEN VANDEN ABEELE / OTAVIO MAGALHÃES/AE

Nos últimos anos, não tive oportunidade de assistir aos espetáculos dela. Estamos sempre nos mesmos festivais, mas em dias diferentes. Nos encontramos às vezes, e ela já me convidou para dar aulas na escola dela (*P.A.R.T.S.*). É uma questão de tempo. Mas temos trabalhos muito diferentes, pois ela sempre atua com música ao vivo, e isso influencia muito no que se faz. Eu uso música gravada, de toda parte do mundo.

Como é o processo de seleção dessas músicas?

Tenho duas pessoas encarregadas disso, especialistas em encontrar músicas. Mas a todos os meus amigos, aos bailarinos, a todo mundo pergunto sobre músicas bonitas. Contudo, a decisão é sempre minha; de fato, eu faço a música.

Na festa também estará presente Caetano Veloso, mas não há músicas dele em suas peças.

Ainda não (*risos*).

Acima, cena da coreografia *1980*; abaixo, um momento da peça *Viktor*

Mas há alguma canção dele em especial que a senhora tenha em vista?

Há tantas canções especiais! Nos encontramos pela primeira vez no ano passado, no Rio de Janeiro, e ele foi muito aberto a toda a companhia. Será ótimo tê-lo em nossa festa.

A sra. participou do filme *E la Nave Và*, do diretor italiano Federico Fellini. Como foi a experiência?

Ele assistiu a várias peças e um dia disse que queria me convidar para participar do filme. Não acreditei que ele tinha me escolhido, pois há tantas mulheres lindas na companhia. Mas ele realmente queria a mim. Tempos depois eu entendi o porquê: Fellini me deu um de seus desenhos – ele sempre desenhou previamente as cenas – e, de fato, ele já havia me desenhado antes de nos conhecermos. Quando me viu, ficou claro que era de mim que ele precisava, pois, sem me conhecer, já havia me desenhado!

É uma incrível coincidência, pois sua personagem no filme é uma princesa cega, e isso aconteceu justamente depois da criação da peça *Café Muller*, em que a sra. dançava de olhos fechados!

Eu acho que foi uma enorme coincidência, mas não sei exatamente, pois ele não mostrava o script antes da gravação das cenas, apenas durante a maquiagem e, se algo o inspirava, ele alterava durante a gravação, o que chegou a acontecer comigo.

Mas ele dava espaço para improvisações, como a sra. faz, na criação?

Não, de forma alguma. Ele mostrava exatamente como queria que as cenas fossem feitas. Eu não sabia, no começo, como ele trabalhava e me surpreendi com isso! Ele dizia apenas no local da filmagem como as pessoas deveriam atuar.

A sra. já disse que cria peças para falar sobre algo que tenha urgência. Sua peça mais recente, *Mazurca Fogo*, trata essencialmente de amor, romantismo, alegria. É sobre esses sentimentos que a senhora acha urgente falar agora?

A questão é: do que o mundo precisa hoje, do que precisamos? Bem, eu fico tímida ao falar das minhas peças, do que faço, mas claro que esses temas não surgiram por coincidência. Tudo é muito pensado, e reflete energias, sentimentos que estão juntos. Para mim é o que realmente é necessário: ver certas ironias, rir de alguma coisa, ter um certo prazer. Estamos num terrível, tenebroso, sério e assustador momento. Então, procuro dar um pouco de balanço, de compensação a tudo isso.

Numa apresentação de *O Limpador de Vidraças*, uma criança de 7 anos divertiu-se o tempo todo,

FOTOS MAARTEN VANDEN ABEELE

FOTO ULLI WEISS

rindo, cantando, dançando. A sra. defende o teatro como um espaço para trazer nossas recordações de infância...

Sim, afinal nossa infância é nossa história. De fato, nossa infância é importante para nós, para cada um de nós, mas as peças não são sobre mim, e sim sobre nós. Pode-se assistir a elas por tantos lados, não há um caminho; assista assim ou dessa forma. Deve-se estar livre, e confiar em si próprio, no que se está sentindo quando se vê a peça. E, quando se vê mais vezes, ela muda, da mesma forma que mudamos nossos sentimentos, e isso se reflete na visão. Eu acho que uma peça deve ser tão aberta para mim quanto para os outros, para que cada um possa construir sua própria peça nela.

A sra. assiste a todas as apresentações de sua companhia, o que a impede de aceitar convites para coreografar outros grupos. Qual a razão de sua presença permanente?

Eu mesma não sei exatamente, mas para mim isso sempre foi necessário. Alguém tem de estar lá para cuidar das peças, dos detalhes, há sempre milhões de detalhes. Senão, as produções vão mudando pouco a pouco. E também há diferentes palcos, teatros, e em cada lugar precisamos nos sentir como em casa, que é o nosso lugar. E nunca encontrei ninguém que pudesse cuidar disso. Além do mais, eu acho que foi o meu sentimento que organizou as peças e por isso tenho de estar lá, fazendo as críticas. E todo mundo trabalha tanto, que "tomar conta" é muito importante. Tomar conta é sempre necessário, seja numa relação de amizade, ou qualquer outra.

Mas a sra. aceitou o convite para dirigir uma ópera, em julho, no mais recente festival de Aix-en-Provence.

Sim, durante as minhas três semanas de férias! Mas foi um convite irrecusável do Pierre Boulez, um maestro fantástico. E ele me propôs fazer *O Barba-Azul*, o que foi uma honra inacreditável. Sempre quis encontrá-lo e estar em contato com ele, o que foi muito bonito. Antes, *O Barba-Azul* tinha alguns cortes, e pela primeira vez foi apresentado na íntegra. E, em verdade, me pareceu uma obra completamente diferente, com um homem tão diferente, um Barba-Azul tão bom, isto é, no que ele pode ser bom, uma pessoa tão triste, nem parecia o Barba-Azul!

E qual a diferença na montagem do *Barba-Azul* que a sra. criou em Wuppertal, em 1977?

Quando fiz *Barba-Azul* com o Tanztheater Wuppertal, usei um gravador em cena que podia reproduzir a música alta ou baixa, mais rápida, ou mesmo voltar várias vezes. Na ópera, tive de aprender um monte de coisas, como: não fazer muito barulho em cena para não atrapalhar a orquestra, ou que os cantores querem olhar para o público. Foi como fazer uma série de acordos. E o tempo de preparação foi um pouco curto, apenas três semanas.

Pelo processo de criação que desenvolveu, a sra. consegue obter de cada bailarino aquilo que ele sabe fazer de melhor. Como é esse processo?

Eu tenho com cada um uma relação muito especial, baseada no respeito. Mas explicar o processo é muito difícil. Pode-se falar de uma forma técnica o que faço, mas a real intenção pela qual escolho uma cena não tem explicação. E, quando vejo algo que me agrada, é como se isso já pertencesse ao que eu procurava, é o que eu queria ver. Também sempre há coisas que me deixam insegura; quando começo uma peça, nunca sei exatamente aonde vai dar. E são os bailarinos que me fornecem esse material: às vezes, uma palavra, ou mesmo uma pequena fração de movimento. Eles criam algo, e peço para repetirem apenas uma pequena parte, e eles mesmos se surpreendem com a minha escolha. É muito engraçado, porque, no início, é como se eu não soubesse; já estava lá, mas não tinha forma. Mas se você me perguntar como, eu não sei.

Onde e Quando

Uma Festa em Wuppertal – 25 Anos do Tanztheater Pina Bausch. Apresentação de oito peças do repertório do Tanztheater Wuppertal e convidados, entre eles, Mikhail Baryshnikov, grupos de hip-hop franceses e alemães e Caetano Veloso (Schauspielhaus e Opernhaus em Wuppertal, Alemanha; tel: 0049 202/569-4444). De 9 a 31 de outubro

Os espetáculos de Pina Bausch às vezes parecem mais próximos do teatro do que da dança, que ela usa com "moderação", como diz. No alto, cena da coreografia *Arien*

A revelação permanente

Vinte anos depois, a companhia de Alvin Ailey reapresenta no Brasil a obra-prima *Revelations*, que imortalizou o coreógrafo americano.

Por Ana Francisca Ponzio

Havia a Ku Klux Klan e a Grande Depressão, mas nas igrejas e ruas do interior do Texas cantavam-se negro spirituals e canções gospel com fé, esperança, alegria e melancolia. Desse ambiente, que marcou sua infância durante os anos 30, nos Estados Unidos, o coreógrafo Alvin Ailey (1931-1989) retirou inspiração para criar *Revelations*, que se tornou sua assinatura e um dos espetáculos mais populares da história da dança. Incluído no programa que a Alvin Ailey American Dance Theater apresenta em cinco capitais brasileiras neste mês, durante a turnê que comemora os 40 anos da companhia, *Revelations* é uma das mais importantes expressões da cultura afro-americana, com um apelo que continua entusiasmando todo tipo de platéia.

"Talvez seja um dos balés mais vistos do século 20", diz Peter Bailey, biógrafo de Ailey. Desde sua estréia, em 1960, *Revelations* já foi dançado em 45 países de todos os continentes. Certa vez, durante uma temporada na Alemanha, a cortina do palco abriu e fechou 60 vezes após uma apresentação da coreografia. Na Grécia, chegou a superlotar os 6.000 lugares do Herod Aticus. Segundo Judith Ja-

A coreografia *Revelations* (foto), estreada em 1960, continua sendo dançada pelo grupo de Alvin Ailey

FOTO: PAUL FUSCO/MAGNUM PHOTOS

A coreografia *Revelations* (abaixo e no destaque) é a assinatura artística de Alvin Ailey, inspirada nas lembranças do racismo e da música dos tempos de sua infância no interior dos Estados Unidos, nos anos 30

mison, ex-bailarina que se tornou diretora artística da companhia depois da morte do coreógrafo, *Revelations* seduz o público por causa de sua humanidade. "É um balé atemporal, que fala de amor, paixão, dor; da luz que sempre enxergamos à distância, apesar das mágoas que todos nós carregamos."

No entanto, *Revelations* está muito além dessa definição genérica. À parte a comoção que costuma provocar, a obra encerra um fascinante processo de criação. Na primeira de suas três partes, os figurinos de jérsei adquirem tensão extraordinária à medida que os bailarinos se movem. Para chegar a esse resultado, Ailey se inspirou nas esculturas de Henry Moore, nas quais o coreógrafo apreciava a abstração, o alongamento e, ao mesmo tempo, a torsão das linhas.

Coube à música, contudo, o papel determinante na composição da coreografia. Para Ailey, as canções spirituals tinham um apelo universal. "No sudeste da Ásia, ouvi música indonésia que me lembrou o blues. Os franceses têm seus spirituals, assim como os americanos. A melodia e a textura dos spirituals tocam a todos", dizia o coreógrafo, que escolheu as mais belas canções negras que já tinha ouvido para compor *Revelations*: "As canções são poéticas e delas emana um ritmo negro. Exprimem uma verdade e suas conotações permeiam toda a dança". Na memória de Ailey, tais músicas significavam energia, entusiasmo e seu interesse pessoal em expressar a cultura negra de forma apropriada: "As canções de *Revelations* me trazem reminiscências sobre as pressões sociais sofridas no Texas, além de recriar as músicas cantaroladas por minha mãe e pelas mulheres que vendiam maçãs".

Produto da herança cultural negra, *Revelations* começa expressando do desalento, seguido de revitalização e júbilo. Durante suas primeiras apresentações, Ailey fazia questão de contar com música ao vivo. Apesar da literalidade que pontua certos momentos da coreografia, seu vigor é indestrutível. Reconhecida como um monumento da dança, a obra volta a ser apresentada no Brasil depois de 20 anos. Quando aqui foi apresentada, em 1978, Ailey ainda dirigia o elenco, e Judith Jamison brilhava como uma das bailarinas mais espetaculares de sua época. Além de dançar em *Revelations*, ela interpretou o solo *Cry*, outro clássico do repertório de Ailey, criado em 1971. "Nessa coreografia de 15 minutos, Ailey homenageou a coragem e a força das mulheres negras, principalmente as jovens mães das antigas gerações", disse Jamison a **BRAVO!**.

O respeito pelas mulheres, manifestado em várias criações, reflete a profunda convivência de Ailey com sua mãe, com a qual trabalhou ainda menino na colheita de algodão. Na vida de ambos, o pai foi um eterno ausente, sobre o qual Ailey sempre evitou falar. Seu interesse pela dança também foi influenciado por mulheres: Carmem de Lavallade, bailarina que o impressionou na juventude, e Katherine Dunhan, pioneira cujo papel foi decisivo no desenvolvimento da dança afro-americana. Com Ailey, entretanto, a raça negra conquistou uma posição elevada na dança moderna. Depois de estrear como bailarino no grupo de Lester Horton, em 1953, Ailey chegou a participar de espetáculos na Broadway. Ao lado do cantor Harry Belafonte, dançou no musical *Jamaica*, em 1957. Interessado em aprender várias técnicas, estudou balé clássico e depois dança moderna com precursores como Hanya Holm, Charles Weidman, Doris Humphrey. Outra mestra importante, Martha Graham, cuja técnica de contração e relaxamento do torso

FOTOS DIVULGAÇÃO

FOTOS DIVULGAÇÃO / PAUL FUSCO/MAGNUM PHOTOS

ele utilizou em *Revelations*, ensinou-lhe que a dança deveria estar vinculada a mensagens.

À diversidade de informações que colheu, Ailey acrescentou um estilo pessoal arraigado no ritmo cadenciado do jazz, no conteúdo associado às suas raízes culturais e nas interpretações que exaltam a dança como uma condição vital. Fazer da dança uma arte acessível foi outra preocupação de Ailey, que dizia: "A dança é para todos, vem do povo e a ele deve retornar". Ao fundar sua companhia, em 1958, encorajou bailarinos negros a explorar toda a beleza e densidade de sua raça, neles incutindo um sentimento de orgulho e confiança em suas potencialidades.

Contudo, Ailey se incomodava com a identificação "dança negra". "Não existe dança negra, amarela ou branca, e sim dança de boa ou de má qualidade", dizia. Embora seja impossível dissociar sua obra e os elencos que formou da cultura afro-americana, Ailey sempre manteve um caráter multirracial em sua companhia, que tem até japoneses dançando com o autêntico suingue do jazz. "Acima de tudo, Ailey me ensinou a fazer do movimento um instrumento de comunicação plena", diz Ulysses Dove, dançarino que depois se tornou um dos coreógrafos do grupo. Não fechar o repertório de sua companhia em torno de si mesmo foi outra qualidade de Ailey, que criou 79 coreografias ao longo de sua carreira, mas permitiu que seu elenco incorporasse quase a mesma quantidade de obras assinadas por outros autores. "A experiência de dançar diferentes estilos, de trabalhar com diferentes coreógrafos, é um estímulo fundamental para a criatividade", dizia ele.

Seguindo esses critérios, a Alvin Ailey American Dance Theater tornou-se uma das mais importantes companhias do mundo. Contrariando a regra, o elenco manteve sua vitalidade mesmo depois da morte do coreógrafo. Graças a Judith Jamison, que revelou ser tão habilidosa nos bastidores quanto foi nos palcos, o grupo mantém o carisma de sempre. "Continuamos difundindo o amor pela dança e ainda procuramos fazer com que nossos espetáculos atraiam pessoas que nunca entraram num teatro", diz Jamison, que escolheu para a temporada brasileira um programa capaz de refletir a versatilidade do grupo. Além de *Revelations* e *Cry*, a Alvin Ailey American Dance Theater dançará *Bad Blood*, de Ulysses Dove, *The Stack-Up*, de Talley Beatty, *Polish Pieces*, de Hans van Manen, e *Suite Otis*, de George Faison. "Em 1963, eu estudava na Academia de Dança da Filadélfia quando vi pela primeira vez Alvin Ailey dançando, em uma apresentação de *Revelations*. Ele se movia como um gato, com uma qualidade de movimento extraordinária, como eu nunca tinha visto antes. Suas mãos fluíam como líquido, seu corpo ondulava. Ele tinha uma presença maravilhosa, uma energia e uma dinâmica incomuns. Esse conjunto de habilidades me serve de critério quando escolho bailarinos hoje em dia. Como Ailey, continuo reunindo intérpretes distintos, pois cada um tem um jeito próprio de se mover", diz Jamison em *Revelations*, biografia de Ailey publicada nos Estados Unidos em 1997. A **BRAVO!**, a ex-bailarina, hoje com 54 anos, disse: "Quando Ailey me admitiu no grupo, em 1965, éramos oito bailarinos. Hoje são 31, que continuam cultivando a semente plantada por Ailey".

Onde e Quando

Alvin Ailey American Dance Theater no Teatro Castro Alves de Salvador (pça. 2 de Julho, s/nº, tel. 071/339-8000), dia 20; Teatro Alfa Real de São Paulo (r. Bento B. de Andrade Filho, 722, tel. 011/5181-7333), de 23 a 25; Teatro Guaíra de Curitiba (r. 15 de Novembro, s/nº, tel. 041-322-2628), de 27 a 28; Teatro Municipal do Rio de Janeiro (pça. Floriano, s/nº, tel. 021/297-4411), 30 e 31 de outubro e 1º de novembro; Teatro Nacional de Brasília (Via nº 2, tel. 061/217-1137), 3 e 4 de novembro. Patrocínio: IBM e Philip Morris

Embora a obra de Alvin Ailey tenha identificação direta com a cultura afro-americana, o autor negava fazer uma "dança negra", argumentando que não existe dança negra, branca ou amarela, mas somente dança, de boa ou de má qualidade. Seu grupo (em atuação nas fotos acima e no alto, à esquerda) sempre teve formação multirracial, critério mantido pela ex-bailarina Judith Jamison, hoje dirigente da companhia

O Teatro Brasileiro de Comédia completa 50 anos, mas a data é ilusória. Um dos mais ambiciosos projetos artísticos do país está esquecido. Não há o que comemorar

Por Flávia Rocha

TBC, ou o aniversário da decadência

O Teatro Brasileiro de Comédia, historicamente localizado na rua Major Diogo, 315, no bairro do Bixiga, em São Paulo, completa 50 anos no dia 11 de outubro. Embora o aniversariante seja ninguém menos que o pai de todo o moderno teatro profissional brasileiro, não há uma grande programação comemorativa. É de estranhar que um teatro tão amado, que nos anos 50 chegou a ser símbolo da burguesia paulistana cultivada, tenha adquirido esse ar das coisas abandonadas e decadentes. Hoje o TBC parece ser apenas uma fachada tombada como patrimônio histórico, um prédio quase em ruínas e uma sigla memorável. O verdadeiro TBC sobrevive entretanto de forma mais fluida: ele habita a memória teatral brasileira.

É improvável que exista uma explicação meramente financeira para o caso — ou o descaso. São muitos os discursos em defesa do velho TBC, e a verdade fica oculta atrás das cortinas esmaecidas. Há mais de 30 anos, o teatro vive em crise administrativa e se mantém funcionando graças a providências emergenciais. O prédio está no terceiro dono, que o alugou para a Prefeitura de São Paulo em 1991. Ambos — locador e locatário — reclamam das más condições do local, mas nenhum assume a responsabilidade pelos estragos. Todas as versões são incompletas e contraditórias. Há qualquer semelhança nisso com a peça de Pirandello *Assim É se lhe Parece*, já encenada naquele palco, em que um personagem, o Senhor Ponza, é envolvido em um caso suspeito e cada testemunha tem uma visão do imbróglio.

O TBC foi aberto em 1948 pelo empresário italiano Franco Zampari, um diretor das indústrias Matarazzo com inclinação para o mecenato. Ele envolveu-se de tal modo com o TBC e com os estúdios Vera Cruz de cinema, outro de seus empreendimentos, que, diz-se, acabou arruinado por eles. Antes do TBC,

Espetáculos dos dias de glória: ao lado, Nathália Timberg e Amélia Bittencourt em *Um Gosto de Mel*, de Shelagh Delaney. No alto, Cleyde Yáconis e Cacilda Becker em *Maria Stuart*, de Schiller

FOTOS ACERVO EAD / ICONOGRAFIA

não havia em São Paulo nenhuma grande companhia que encenasse peças segundo as tendências do palco moderno. Sobre a extensão do exemplo tebeciano, o crítico Sábato Magaldi disse a **BRAVO!**: "O TBC sepultou em definitivo o antigo teatro sem encenador e baseado na figura do astro. Hoje todos os papéis precisam ser igualmente ensaiados, exige-se unidade de estilo da representação, e os cenários e figurinos são específicos de cada montagem, além de se cuidar dos efeitos luminosos".

O entusiasmo inicial de Zampari atraiu os grupos amadores para sua companhia, como o Grupo Experimental de Teatro, de Alfredo Mesquita, e o Grupo Experimental de Teatro, de Decio de Almeida Prado. Ao trabalho de equipe, aliava-se um repertório variado e de alta qualidade. A lista é grande — o TBC chegou a montar cerca de 16 peças por ano: "Alternavam-se no cartaz Sófocles, Ben Jonson, Goldoni, Schiller, Shaw, Strindberg e Pirandello. Dos brasileiros, o autor mais popular era Abilio Pereira de Almeida, embora se encenassem Gonçalves Dias, Jorge Andrade, Dias Gomes e Gianfrancesco Guarnieri", lembra Magaldi.

O papel do diretor era fundamental. Chama a atenção a presença de estrangeiros experientes, os italianos Adolfo Celi, Luciano Salce, Flaminio Bollini Cerri, Ruggero Jacobbi, Alberto D'Aversa e Gianni Ratto, o polonês Ziembinski e o belga Maurice Vaneau. Na última fase, chegaram os paulistas Flávio Rangel e Antunes Filho. Nos anos 60, quando surgiram os teatros Arena e Oficina, o TBC seria visto como burguês e conservador. Atrito de gerações.

Em 1964, mergulhado em crises financeiras, afetado pela falência dos estúdios Vera Cruz, o TBC encerra suas atividades como companhia. A última peça, *Vereda da Salvação*, com direção antológica de Antunes Filho, não fez sucesso. Dois anos depois, em 1966, morreram Zampari e o que restava da vigorosa energia do "primeiro" TBC. O teatro passa, então, por uma sucessão de administrações até ser assumido pelo diretor Antônio Abujamra, que tenta por algum tempo um repertório de textos nacionais. No fim dos anos 80, o teatro é vendido para Magnólia do Lago Mendes Ferreira, fazendeira do ramo de café. A nova proprietária tem 60 anos e se diz apaixonada por teatro: "Gosto de tudo. Sempre tive loucura para ter o meu próprio teatro". Segundo ela, sua preocupação primordial é manter o TBC aberto, com a maior variedade de peças em cartaz. Quando o comprou, ela abriu duas novas salas e passou a produzir peças de diversos gêneros, especialmente infantis. Tem-se aqui, naturalmente, um "terceiro" TBC, muito distinto do original.

Magnólia do Lago recebeu com o prédio um acervo alentado de figurinos, fotografias e rolos de filmes da Vera Cruz e pretende abrir um museu logo que recuperar a posse do prédio. Está pedindo a devolução porque a prefeitura teria "destruído todo o teatro". Quanto ao acervo, uma dúvida: "Eu cuidava de tudo, mas agora não sei como está". Magnólia diz que existem grupos empresariais interessados no aluguel, como os postos de gasolina

Um Paulista no Palco Italiano

Há dez anos morria Flávio Rangel, o primeiro brasileiro a dirigir o TBC. Por Jefferson Del Rios

Flávio Rangel (acima) foi responsável por espetáculos antológicos como *Depois da Queda*, de Arthur Miller, com Paulo Autran e Maria Della Costa, em 1964 (abaixo), e participou da fase brasileira do TBC

Flávio Rangel — que morreu há 10 anos — assumiu a direção artística do TBC em janeiro de 1960, aos 26 anos incompletos. Os deuses do teatro assim decidiram. Explicando a frase: Flávio, um artista de esquerda, parecia íntimo dessas deidades como um grego antigo. Pois os deuses estavam com o rapaz magro e inquieto, escolhido para substituir uma linhagem de encenadores italianos: do carismático Adolfo Celi ao professoral Alberto D'Aversa. Mas, quando Franco Zampari, fundador do TBC, o chamou, não pensava no Olimpo. O grupo ia mal de finanças, e Flávio Rangel trazia como credencial o sucesso de *Gimba*, de Gianfrancesco Guarnieri, com Maria Della Costa, montagem que representou o país no Festival de Teatro das Nações, em Paris. Um salto para quem havia começado, pouco antes, com a comédia *Do Mundo Nada se Leva*, de George Kaufman, com alunos do Colégio Bandeirantes, por insistência de dois amigos: o futuro novelista de TV Manoel Carlos e Antunes Filho.

O Pagador de Promessas, de Dias Gomes, foi a oportunidade para Flávio confirmar as melhores características do seu estilo: visão do espetáculo como um todo, beleza visual e domínio de elencos numerosos. Dois anos depois, a peça chegaria ao cinema consagrando o diretor Anselmo Duarte. No TBC Flávio dirigiu ainda *A Semente*, de Guarnieri; *Almas Mortas*, de Gogol; *A Escada*, de Jorge Andrade; *A Morte do Caixeiro Viajante*, de Arthur Miller, e *A Revolução dos Beatos*, também de Dias Gomes.

Por seu talento versátil, tornou-se não só um homem de teatro, mas uma personalidade nacional: colunista de prestígio, no *Pasquim* e na *Folha de S. Paulo*, amigo de jornalistas, cineastas e escritores. Que tenha, às vezes, trabalhado numa velocidade prejudicial a determinadas obras, isso é sabido. Que polemizou com a crítica, mas, igualmente, recebeu dela todos os prêmios e elogios — sempre fomos amigos — também já é notório. Seus acertos davam uma dimensão maior ao teatro. Quando o Brasil estava ferido pelo golpe de 1964, fez uma versão primorosa de *Depois da Queda*, de Arthur Miller, e, em seguida, *Liberdade Liberdade*, unindo protesto e beleza, em parceria com Millôr Fernandes. Em 1986 começou a lutar contra um câncer de pulmão, e parecia curado quando nos encontramos na missa de sétimo dia pelo jornalista Cláudio Abramo. "É isso, meu querido, acho que estou recuperado. Se não estiver, terei vivido bem 53 anos", disse. Sorriu, mas estava sério. A doença voltou e o levou em 25 de outubro 1988.

FOTOS SÉRGIO BEREZOVSKY/ABRIL IMAGENS / PRENSA TRÊS

FOTOS ICONOGRAPHIA / ICONOGRAPHIA / ARQUIVO CPT

Independentemente das crises internas, o TBC jamais baixou o nível do repertório. Ao lado, *A Moratória*, de Jorge Andrade, um grande elenco encabeçado por Fernanda Montenegro.

Acima, *Panorama Visto da Ponte*, de Arthur Miller, com Nathália Timberg e Leonardo Villar. À esquerda, Ziembinski e Cacilda Becker em *Jornada de um Longo Dia para dentro da Noite*, de Eugene O'Neill. À direita, Raul Cortez e Stênio Garcia em *Vereda da Salvação*, o último espetáculo

Da Arte de Servir Café

O diretor Antunes Filho presta homenagem ao grupo da elite paulista onde iniciou sua carreira. Depoimento a Daniela Rocha

"Entrei no TBC em 1950, a convite do Decio de Almeida Prado. Eu estava fazendo teatro amador, o Decio viu e me perguntou se não queria ser assistente no TBC. Fui assistente do Ziembinski, do Adolfo Celi, do Luciano Salce, do Flaminio Bollini Cerri e do Ruggero Jacobbi. Até por volta de 1930, havia um teatro de costumes muito explorado pelas companhias brasileiras. E, no Rio, havia também a Dulcina e o Odilon, que faziam um teatro com obras mais importantes, bons textos. Depois veio o Teatro do Estudante, do Paschoal Carlos Magno, com Sérgio Cardoso e Os Comediantes, que faziam grandes textos. O TBC surgiu em São Paulo quando tudo isso de certa maneira começou a arrefecer. O conhecimento do que se fazia no teatro mundial chegou ao Brasil por intermédio dos diretores trazidos pelo TBC, geralmente italianos e o Ziembinski. E foi ali que eu aprendi a técnica e a disciplina. Não importa se as peças não diziam respeito à realidade brasileira, o que só aconteceria com o Teatro de Arena. O que importa é que se soube de uma outra estética teatral. Minha função lá era buscar café para Cacilda Becker ou o Sérgio Cardoso. Quem me deu mais força foi o Bollini e o Celi, que conversava comigo enquanto preparava a marcação com botões. O Celi era uma das pessoas que mais sabiam lidar com o espaço do palco, com a topografia do palco; era excepcional para a utilização do espaço. Cada metro quadrado e a distribuição desses metros quadrados sobre o palco têm uma psicologia, têm uma pulsação. Foi ali que eu aprendi a ver o que era o espaço. O TBC tinha uma disciplina dura porque eram atores profissionais. Agregou as pessoas. Hoje se diz que era teatro burguês, mas e daí? O burguês é quem segurava a cultura naquele momento. Cada dia é uma superação sociocultural.

Toda uma geração foi fruto do TBC, uma coisa objetiva, mais limpa, sem o cheiro de mofo francês. Lá se discutia o texto. O Ruggero Jacobbi era uma pessoa notável para dissecar uma peça. Depois desse trabalho de mesa, ia-se para o palco marcar. O Bollini era quem mais experimentava coisas. O Ziembinski já vinha com tudo armado, com tudo escrito, sabia de cor o que ia fazer, tinha todo o espetáculo na cabeça dele. Minha função era assistente, no sentido de assistir a peças. Só tive mais acesso e até pude ensaiar uma cena com o Renato Consorte e com o Bollini, que me deu uma oportunidade de experimentar na direção. E a cena que dirigi foi aplaudida em cena aberta. Depois tive chance com o Celi, uma troca de idéias na montagem de *Assim É se lhe Parece*, do Pirandello. Do Ziembinski, eu era buscador de café oficial. Ele não dava colher de chá, o Salce também não, mas tudo bem, eu estava aprendendo. Nunca recebi um tostão, mas não me preocupei. Estava investindo em mim. Tinha 21 anos quando comecei no TBC. Era a companhia da elite, o que havia de melhor, Cacilda Becker, Nydia Licia, Sérgio Cardoso, Leonardo Villar, Maria Della Costa, Fernanda Montenegro. Agradeço a eles. Nunca falei que o TBC era um câncer, ou só se falei isso quando estava fazendo *Macunaíma*, e deveria estar tomado pelas coisas brasileiras. Não estava tão maduro para falar sobre o TBC. A geração posterior ao TBC teve uma visão unilateral, politicamente necessária, mas não é a verdade. A verdade é uma coisa que muda de mão a cada verão.

Quem alimentava a companhia era a burguesia. Quem fez o teatro moderno brasileiro foi a aristocracia e a burguesia. Vamos criticar?

Quando o TBC estava acabando, chamaram o Flávio Rangel e se formou uma comissão para dirigir a companhia. Fui convidado para encenar *Yerma*, do Lorca, depois fiz *Vereda da Salvação*, do Jorge Andrade, e acabou o teatro. Foi um desastre de crítica e de público. O TBC, que sempre teve muito brilhante, muito sapato engraxado, de repente fazia um espetáculo com todo mundo sujo e se arrastando no chão. Aquela montagem foi renovadora, mas não era mais o Teatro Brasileiro de Comédia do Franco Zampari. *Vereda da Salvação* foi um escândalo, e fiz tudo com o coração. Tenho uma sensação horrível quando passo por lá. Não gosto. Dói. Eu não poderia ter sido o artista que fui se não tivesse passado pela formação do TBC."

Antunes Filho, o primeiro diretor brasileiro formado pelos encenadores da fase italiana do TBC

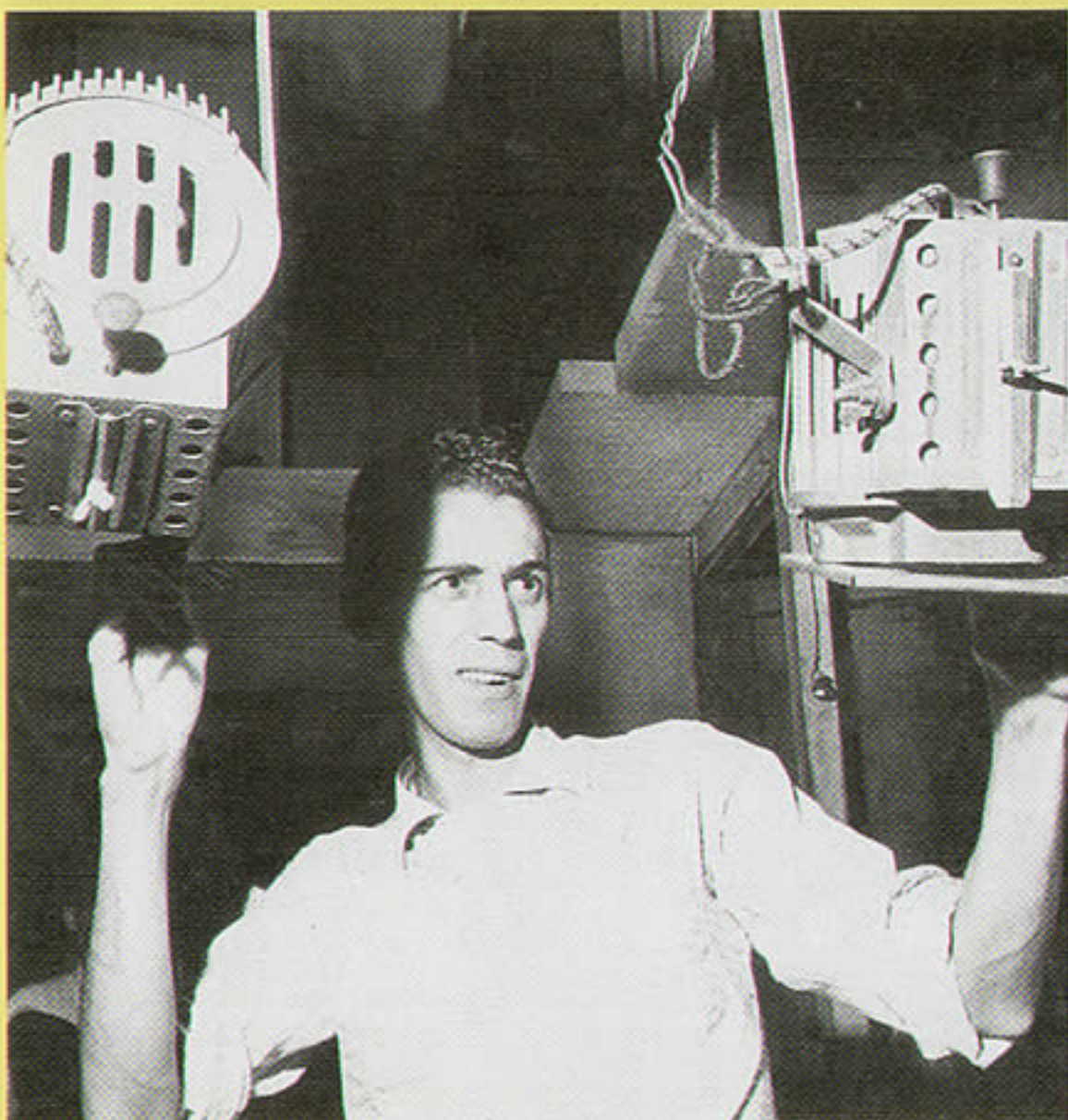



FOTO ICONOGRAFIA

Hudson. Ao mesmo tempo, parece um tanto desconfiada com quem chega perto. Tem noção da preciosidade que tem em mãos: "Houve muitas propostas durante todos esses anos. O TBC desperta interesse, por toda a sua história". Mas não quer se desfazer dele por nada no mundo: "Vou eu mesma montar o museu, aos poucos. E vou reformar tudo, já que não posso ficar esperando a prefeitura", avisa. Essa política de dona Magnólia atravessa os anos, intacta.

A prefeitura tem seu papel nessa versão distante da peça de Pirandello que "parece ser o que é", tornando o enredo ainda mais nebuloso. O diretor do departamento de teatro da Secretaria de Cultura, José Carlos Benedito, observa: "O proprietário é o responsável pelas reformas estruturais. O complexo todo é muito antigo, é difícil manter. Em 1995, o TBC foi fechado, porque precisava de reformas, e ficou um ano sem funcionar. Quando eu assumi o cargo, estava cansado de ouvir essa história do TBC e resolvi fazer reparos prioritários". Logo, tecnicamente falando, a prefeitura ocupou-se de problemas urgentes. O teatro, como arte, é outro assunto.

Existe um terceiro personagem, anônimo, nessa história: o empresariado brasileiro que fundou o TBC e que poderia sentir-se responsável pelo teatro. Há também um quarto personagem: o artista, que muito deve ao legado da companhia. Um quinto: a imprensa, que tem vacilado em dizer todas as falas em defesa de um patrimônio cultural. E ainda um sexto: o cidadão, o mais silencioso de todos. Neste caso, a peça de Pirandello é outra. Somos "seis personagens à procura de um autor" que reescreva o próximo ato da história do Teatro Brasileiro de Comédia. ▮

A Casa dos Intérpretes

A Escola de Arte Dramática de São Paulo (EAD) também faz 50 anos. Por Nanci Fernandes

A Escola de Arte Dramática de São Paulo, mais conhecida pela sigla EAD, de intensa conotação emotiva para gerações de intérpretes, completa 50 anos como uma referência obrigatória no processo formativo do moderno teatro brasileiro. Modernidade que se inicia por volta da década de 30, quando os amadores cariocas deram à luz representações que procuravam atualizar, em moldes internacionais, o canhestro teatro profissional. Em São Paulo, também os amadores paulistas perseguiram idênticos propósitos na década de 40, animados e estimulados pelo que chegava do Rio de Janeiro. Ambos movimentos, no entanto, ocorriam sem processo de continuidade — isto é, foram fatos importantíssimos, mas não conseguiram, por si sós, alterar o marasmo e a decadência do teatro profissional. A partir dessas experiências e da encenação de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, com direção de Ziembinski, em dezembro de 1943, existia apenas a certeza de que devíamos e podíamos mudar. Faltava, não obstante, a maneira correta e adequada de dar o salto que alteraria a estrutura teatral então vigente.

Esse salto qualitativo só começou em fins de 1947, quando Alfredo Mesquita propôs-se a enfrentar o que lhe parecia o problema fundamental do nosso teatro: a falta de cultura, disciplina e preparo técnico do ator brasileiro. Após visitar

A EAD formou profissionais hoje consagrados. Na primeira turma estavam Leonardo Villar e José Renato, o fundador do Teatro de Arena. Outros destaques: Mirian Mehler, Nelson Xavier, Sérgio Mamberti, Ney Latorraca, Francisco Cuoco (acima, à esquerda) e Edson Celulari (acima, à direita) que, ainda aluno, fez *Os Veranistas*, de Tchekhov, em que atrizes e atores se revezavam nos papéis masculinos e femininos

FOTOS ACERVO EAD

Alfredo Mesquita (ao lado) fundou a EAD em 1948, convencido da necessidade de um centro formador de intérpretes disciplinados e com preparo técnico e cultural. A escola funcionou em vários endereços antes de ser integrada à USP. O período que deixou mais lembranças em gerações de artistas foi vivido em uma ala da Pinacoteca do Estado, na avenida Tiradentes. Entre as matérias dessa fase pioneira, além de interpretação e dicção, havia história do teatro. As cadeiras foram mudando ao longo do tempo, mas sempre com professores de alto nível que ensinavam por um pagamento simbólico. Nem todos terminaram a escola – como Juca de Oliveira, chamado pelo TBC – ou seguiram a carreira de intérprete, caso do dramaturgo Jorge Andrade e o do compositor Walter Franco. Em 1968 um grupo de alunos reivindicou mudanças no currículo, o que gerou uma crise com a direção. Pouco depois o Dr. Alfredo, como todos o chamavam, fez a transição do estabelecimento para a universidade e se retirou do teatro

escolas na Europa, Mesquita decidiu-se a montar, às próprias expensas e ajudado por amigos artistas e intelectuais, uma escola que formasse atores disciplinados e com preparo técnico e cultural.

No dia 3 de maio de 1948, no porão do Externato Elvira Brandão, tradicional colégio paulistano, a EAD – Escola de Arte Dramática – iniciou suas atividades. Paralelamente, em outubro do mesmo ano, um pouco antes dessa data, Franco Zampari, associado a outros 200 empresários paulistas, alugou e reformou um sobrado na rua Major Diogo que, após seis meses, foi entregue aos amadores paulistas: assim nasceu o TBC – Teatro Brasileiro de Comédia –, que acolheu não apenas os espetáculos amadores mas também a própria EAD. Com programa e administração empresariais, o TBC lançou-se, em 1949, ao profissionalismo, visando a dotar a burguesia paulista de um teatro moderno em encenação, interpretação, produção e atualização do repertório. Vieram da Itália diretores, técnicos e cenógrafos, que na verdade exerceram um papel complementar àquele exercido pela EAD para alterar a estrutura do teatro brasileiro.

A EAD iniciou a formação sistemática de atores com perfil adequado a um novo teatro e a um novo repertório, cumprindo, nos 20 anos em que esteve sob a direção de Alfredo Mesquita, a função de fornecer material humano para os palcos brasileiros. Vinculando-se permanentemente, na sua trajetória, aos profissionais responsáveis pela atualização cênico-interpretativa e pela internacionalização do repertório teatral, a EAD supriu com grandes nomes o nosso teatro, tanto na área de interpretação quanto na de dramaturgia, direção e cenografia. Igualmente deu origem a um dos grupos mais dinâmicos e interessantes da década de 60, que foi o Teatro de Arena, idealizado e fundado por alguns de seus alunos.

Em 1966 a EAD começou a ser encampada pela Universidade de São Paulo: seu mentor e diretor estava exaurido financeiramente. Mudando-se definitivamente para a Cidade Universitária em 1969, a EAD inseriu-se num movimento generalizado de incorporação do teatro pelas universidades brasileiras, o que significou, mais do que uma estratégia de sobrevivência nos anos de chumbo, também o deslocamento da vanguarda e da experimentação para o âmbito universitário. Nos 30 anos de Universidade de São Paulo, pode-se dizer que a EAD continuou a ser um celeiro de bons atores, tendo havido nessa etapa uma alteração de forma, mas não de fundo. Sendo uma escola técnica de nível médio, sua metodologia de ensino visa ao fornecimento de um núcleo básico de formação teórica e prática, que busca fornecer ao ator condições para um bom desempenho profissional.

O que talvez explique um dos motivos de seu papel atuante e distintivo na vida teatral brasileira, desde os tempos de Mesquita até hoje, é um forte vínculo com o teatro profissional. No seu quadro de docentes a EAD possui elementos que estão na ativa nos palcos; por seu turno, as quatro montagens anuais dos alunos contam sistematicamente com a colaboração de diretores que procuram na EAD, além do trabalho propriamente dito, um espaço para pesquisa e experiências.

Nesse ponto creio ser fundamental propor uma discussão atual na vida cultural brasileira: qual o papel do poder público na elaboração das vanguardas culturais? Curiosamente, a história da EAD nos remete a uma iniciativa privada bem-sucedida no passado, quando a burguesia assumiu o mecenato da modernização cultural brasileira – daí surgindo a própria EAD, o TBC, o Museu de Arte Moderna e o Museu de Arte de São Paulo entre outros. Tendo migrado para a gestão do Estado no fim dos anos 60, a escola é hoje um exemplo de que uma formação adequada, lastreada numa colaboração com a sociedade, sempre conduz a bons caminhos e a bons resultados.

FOTO OSWALDO PALERMO/AE

O teatro segundo os livros

Mais recentes lançamentos registram a carreira de Myrian Muniz, Paulo Pontes, Maria Clara Machado e Paulo Autran, figuras simbólicas dos palcos brasileiros. Por Jefferson Del Rios

As atrizes do Teatro de Arena são mulheres de lenda. Quando desciam a escada que liga os bastidores ao palco, traziam com elas uma aura de energia afetiva. O grupo, no começo dos anos 60, estava na melhor fase e contava com Dina Sfat, bela e arrebatada; Isabel Ribeiro, que parecia sonhar em cena; e o vendaval humano Myrian Muniz. Tempos de alta comédia como *A Mandrágora*, de Maquiavel; *Tartufo*, de Molière; *O Noviço*, de Martins Pena; e *O Inspetor Geral*, de Gogol. As duas primeiras intérpretes são doces lembranças, mas a intempestiva e sábia Myrian continua na ativa extravasando um temperamento sempre meridional. Sua carreira está em *Myrian Muniz, o Percurso de Uma Atriz* (Editora Hucitec), de Maria Thereza Vargas. Mais que homenagem apenas sentimental, o livro retrata uma época artisticamente importante. A obra coincide com outras iniciativas editoriais que permitem a esperança de que a memória do teatro brasileiro deixe a fugidia tradição oral e anedótica pela documentação sistemática. É o que prenunciam alguns títulos: *Maria Clara Machado*, de Cláudia de Arruda Campos (Edusp); *Paulo Pontes — A Arte das Coisas Sabidas*, de Paulo Vieira (Editora Universitária, João Pessoa), e *Paulo Autran — Um Homem no Palco*, de Alberto Guzik (Boitempo Editorial). No campo mais teórico surgem *Tornar-se Ator — Uma Análise do Ensino de Interpretação no Brasil*, de Paulo Luís de Freitas (Unicamp), e *Brecht no Teatro Brasileiro*, de Kathrin Sartingen (Hucitec).

Quando Myrian Muniz ingressou na Escola de Arte Dramática de São Paulo (EAD), em 1958, Maria Clara Machado, desde 51, levava adiante, no Rio de Janeiro, o grupo amador e a escola Tablado, destinada a influenciar todo o teatro carioca. De quebra, havia iniciado, com *Pluft — O Fantasminha*, uma admirável série de peças infantis. O que parecia à partida uma jovial brincadeira transformou-se no movimento que lançou Rubens Corrêa, Ivan de Albuquerque, Cláudio Corrêa e Castro, Fernanda Torres, Hamilton Vaz Pereira e Regina Casé. Os dois últimos saíram dali para fundar o grupo Asdrúbal Trouxe o Trombone. Todo esse itinerário e a visão de Maria Clara sobre a missão da escola estão no livro que, como o dedicado a Myrian, ostenta um luxo gráfico refletido no preço. O trabalho de Paulo Vieira recupera as atividades de Paulo Pontes (1940-76), dramaturgo de *Gota d'Água*, em parceria com Chico Buarque, e o animador político-cultural envolvido com o histórico show *Opinião*, que daria origem ao grupo do mesmo nome reunindo ele, João das Neves, Armando Costa e Oduvaldo Vianna Filho.

Paulo Autran realmente é, como afirma o crítico Alberto Guzik, seu entrevistador, uma das figuras emblemáticas do teatro brasileiro. Nessa longa conversa, ele repassa 50 memoráveis anos da cena brasileira. Como Guzik sabe, o ator tem um talento extra para as reticências. Há décadas concede entrevistas cautelosas. O que não tira a importância dessa sistematização de lembranças e opiniões, nos limites impostos por Paulo Autran, até no já conhecido número de aparentar distraído desdém pela crítica. Então, estamos todos combinados. Grande Paulo!

O ensino de teatro não é recente no Brasil: no século passado, o ator João Caetano escrevia sobre o assunto. A luta desses pioneiros — do escritor Coelho Neto na Escola Dramática Municipal, Rio, em 1906, a Alfredo Mesquita, o fundador da EAD, em 1948 — é matéria de *Tornar-se Ator*, livro em que se analisam ainda as características e filosofias dos vários cursos brasileiros em diferentes períodos. Por fim, no setor ensaístico, uma novidade: *Brecht no Teatro Brasileiro*, de Kathrin Sartingen, estudo sobre conhecidas versões nacionais de peças do dramaturgo. Sartingen veio conferir de perto como Bertolt Brecht chegou ao Brasil, da feroz montagem de *Na Selva das Cidades*, do Teatro Oficina, à *Ópera do Malandro*, recriação da *Ópera de Três Vinténs* por Chico Buarque.

Myrian Muniz (no alto), Maria Clara Machado (acima) e Paulo Autran (à direita): mestres do teatro brasileiro

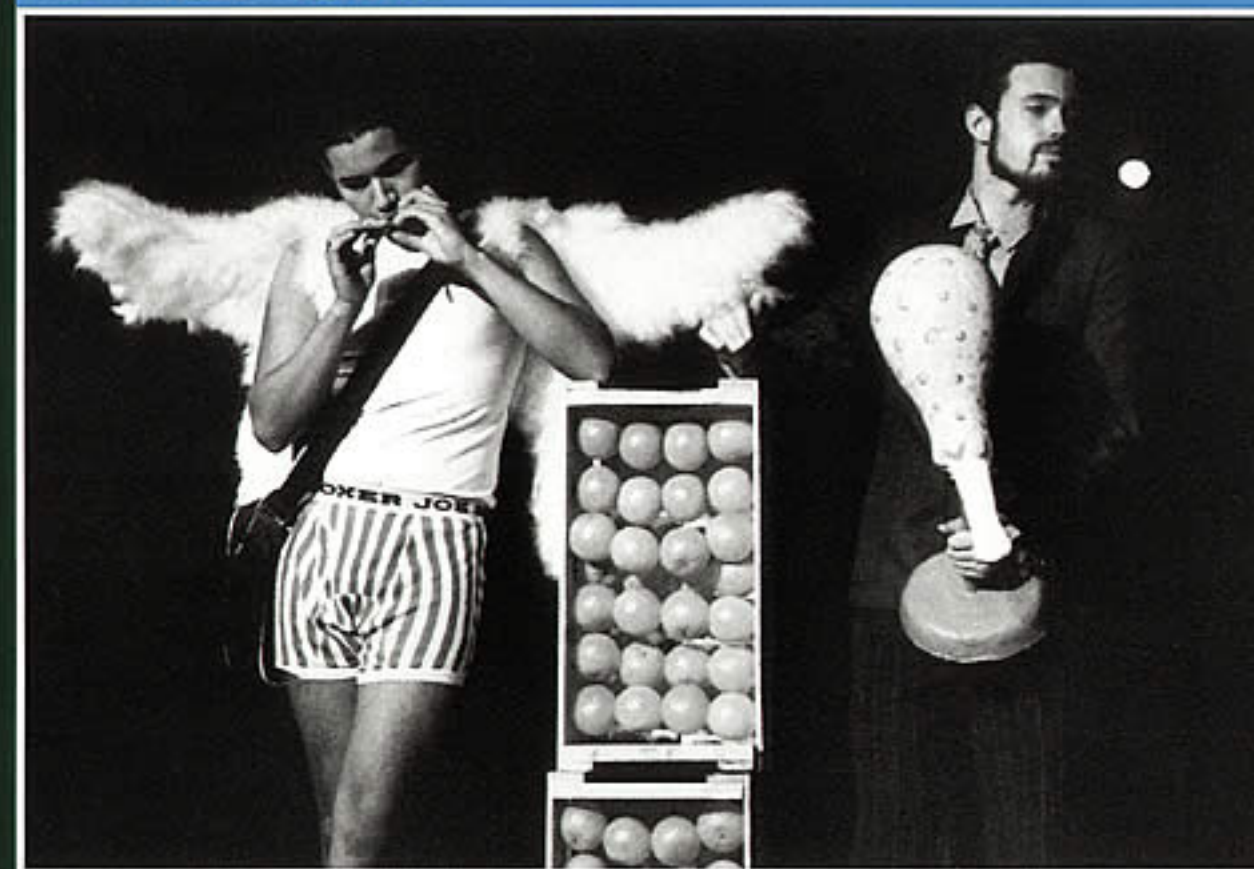
FOTOS VANIA TOLEDO, 1922 / VICENTE DE MELLO/ARQUIVO EDUSP / PRENSA TRÊS

O BANANA, O LARANJA E O JOSÉ DA SILVA

Quatro décadas depois, texto de Boal que foi embrionário da dramaturgia nacional ainda corresponde a paradoxos políticos do país

Por Izaías Almada

Paulo Duek e Tuna Serzedello em cena: tom farsesco na remontagem da peça que foi sucesso do Arena

FOTO DIVULGAÇÃO

"Quem é esse José da Silva?", pergunta o candidato. Essa pergunta tão prosaica, que prepara o final de *Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal, chega a incomodar pela crueza. Quarenta anos depois de ser enunciada pela primeira vez, em outro contexto histórico e social, ela continua a ser respondida dos mais variados modos, mas nenhum de maneira honesta, para ficarmos no conceito ético da peça.

José da Silva, também conhecido como "o povo", continua a ser lembrado de quatro em quatro anos pela maioria dos políticos em busca de votos para sua imunidade parlamentar, ou ainda como simples estatística para confirmar que estamos longe de nos constituir em país do Primeiro Mundo, discurso tão ao gosto da nossa classe média.

Há que se elogiar a iniciativa do grupo Arthur Arnaldo pela lembrança de remontar um dos textos embrionários da construção de uma dramaturgia brasileira a partir dos anos 50. *Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal, *Eles não Usam Black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, *Chapetuba Futebol Clube*, de Oduvaldo Vianna Filho, ao lado de textos de Nelson Rodrigues, Jorge Andrade e Ariano Suassuna, são pioneiros na construção de uma dramaturgia brasileira contemporânea, fincada em raízes nacionais, que faz subir ao palco uma nova dimensão da nossa identidade cultural. Ou da falta dela.

O diretor Tuna Serzedello buscou adaptar para os nossos dias aquilo que o texto poderia apresentar de datado, fazendo-o com segurança e criatividade. O grupo se apresenta com garra interpretativa e de forma homogênea, bem ao gosto daquilo que o próprio Boal, enquanto encenador, conseguiu em várias das montagens do Teatro de Arena. Música e coreografia, com incursões por um rap não totalmente assumido, nos lembram isso de forma equilibrada durante quase toda a representação.

Nota-se, depois de todos esses anos que nos separam da montagem original do Arena, certa ingenuidade em alguns momentos do texto, ingenuidade — a meu ver — que fica mais por conta da maneira irresponsável com que o país continua tratando suas mazelas do que propriamente da dramaturgia de Boal. Basta lembrar a "marcha da vassourinha", por exemplo, com a qual Jânio Quadros se lançou contra a corrupção na sua época. Chega a ser desanimador constatar, 40 anos depois, que um candidato em São Paulo busque na dissimulação do bordão "rouba, mas faz" (o tal combatido pela marcha da vassourinha) nos convencer da sua transparência e honestidade como candidato. Tal paradoxo, só numa sociedade sem memória como a nossa, que *Revolução na América do Sul* já apontava havia quase meio século. Não interessa muito saber quem é esse tal de José da Silva.

Os figurinos e os elementos que vão compondo as cenas funcionam adequadamente ao tom de farsa encontrado pela direção, com a dupla de frutas, banana e laranja, simbolizando bem mais — talvez — do que o próprio grupo imaginou. É que, além de frutas populares que são e de poderem configurar uma caricatura arquitetônica do Congresso Nacional, como mostra o programa da peça, identificam as duas categorias mais encontradas entre nossos políticos profissionais: os bananas (os que não dizem por que foram eleitos) e os laranjas (utilizados pelos poderosos lobbies antinacionais).

Revolução na América do Sul, de Augusto Boal. Com a Cia. Arthur Arnaldo, direção de Tuna Serzedello. Teatro Sérgio Cardoso (rua Rui Barbosa, 153), São Paulo. De sexta a domingo, até 25 de outubro

Os Espetáculos de Outubro na Seleção de BRAVO!

Edição de Jefferson Del Rios*

Banco Real

	EM CENA	O ESPETÁCULO	ONDE	QUANDO	POR QUE IR	PRESTE ATENÇÃO	PARA DESFRUTAR
TEATRO	**O Nome do Sujeito**, peça e criação cênica coordenadas por Sérgio Carvalho e Márcio Marciano com a Cia. do Latão. Com Georgette Fadel, Edgar Castro, Gustavo Bayer, Otávio Martins, Ney Piacentini e Maria Tendlau.	Baseado em crônicas do livro *Assombrações do Recife Velho*, de **Gilberto Freyre** (*foto*). Outra fonte de inspiração é o poema *Fausto*, de Goethe. A ação foi localizada em 1859, época em que d. Pedro 2º visitou Pernambuco.	Teatro de Arena Eugênio Kusnet (r. Teodoro Baima, 94, Centro, São Paulo, tel. 011/256-9463).	Até 13 de dezembro. De 6ª a sábado, às 21h. Domingo, às 20h. R$ 15 e R$ 7,50 para estudantes.	O grupo tem um projeto ambicioso: a pesquisa de linguagens cênicas com uma equipe coesa, que participa de todas as fases do trabalho.	No resultado literário da fusão de Gilberto Freyre com Goethe, o que requer originalidade real para não cair no mero gesto grandiloqüente.	A companhia reapresenta, todas as 5ªs, às 21h, *Ensaio sobre o Latão*, espetáculo anterior agora integrado ao sistema de repertório. No mesmo local. R$ 15.
TEATRO	***À Margem da Vida***, de Tennessee Williams. Direção de Beth Lopes, cenário e figurinos de Daniela Thomaz. Com Regina Braga, Gabriel Braga Nunes, **Luah Guimarães** (*foto*) e André Boll.	Peça de fundo autobiográfico, a primeira do autor, apresenta uma família em precário equilíbrio afetivo. A mãe faz dos atos possessivos um arremedo de vida, enquanto os filhos tentam escapar dessa redoma melancólica.	Teatro Faap (r. Alagoas, 903, Pacaembu, São Paulo, tel. 011/3662-1992).	Até dezembro, de 5ª a sábado, às 21h; domingos, às 20h. R$ 20 (5ª, 6ª e dom.) e R$ 25 (sábado).	Williams – como Steinbeck no romance – tem uma dimensão poética maior das relações familiares. O espetáculo é muito bonito, e o elenco atua como um quarteto de cordas.	Como o autor consegue criar personagens que falam, mas não se ouvem. Cada um está isolado nas próprias fantasias.	A versão cinematográfica, em vídeo, com John Malkovich, magnífico, e Joanne Woodward.
TEATRO	**Só as Mães São Felizes**, de Hugo Possolo, com o grupo **Parlapatões, Patifes & Paspalhões** (*foto*). Com Raul Barreto, Alexandre Roit e Hugo Possolo.	Fiel à sua linguagem fragmentária, o grupo apropria-se de um poema de William Burroughs, que inspirou Cazuza, e do filme *Short Cuts*, de Robert Altman. A intenção é mostrar como fatos aparentemente isolados estão ligados entre si.	Sesc Pompéia (r. Clélia, 93, Lapa, São Paulo, tel. 011/864-8544).	De 15 de outubro a 29/11. 6ªs e sábados, às 21h; dom., às 20h. R$ 15 e R$ 7,50 (estudantes e comerciários).	Os Parlapatões são simpáticos e engraçados. Tentam superar o mero estilo circense em benefício da paródia, de Shakespeare à cultura de massas.	No elenco. Independentemente dos textos, às vezes reiterativos ou desorganizados, os atores têm um jogo cênico interessante com solos divertidos.	Rever, em vídeo, *Short Cuts – Cenas da Vida*, de Altman, retrato impiedoso da classe média baixa norte-americana. Destaque para Jennifer Jason Leigh.
TEATRO	**Senhora dos Afogados**, de Nelson Rodrigues. Direção de Marco Antonio Rodrigues. Com o Grupo Kala: Maria e Mariana Siqueira, Fernanda Santoro, Paula Arruda, Deni Galvão, Fábio Grabarz e outros.	A morte de uma menina acende os delírios latentes em uma família. Um dos textos mais radicais de uma dramaturgia naturalmente exacerbada. Nelson Rodrigues arrisca no melodrama e não se perde.	Teatro Célia Helena (r. Barão de Iguape, 113, Liberdade, tel. 011/279-0470).	Até 15 de novembro. 6ª e sábado, às 21h. Domingo, às 19h. R$ 10 e R$ 5 (estudante).	O elenco reúne intérpretes recém-formados pela Escola Célia Helena e que ingressam na profissão em um espetáculo bem dirigido.	Na utilização de referências afro-brasileiras, como o culto a Iemanjá, em uma peça que tem o mar como forte referência dramática.	O vídeo *Toda Nudez Será Castigada*, de Arnaldo Jabor, com Darlene Glória, Paulo Porto e Paulo Cesar Peréio. Um boa versão cinematográfica do autor.
TEATRO	**As Três Irmãs**, de Tchekhov. Direção de Bia Lessa. Com **Renata Sorrah** (*foto*), Ana Beatriz Nogueira, Débora Evelyn, Fernando Alves Pinto, Lorena da Silva e outros. Cenografia de Gringo Cardia; figurinos de Kalma Murtinho.	Burgueses desmotivados e melancólicos em uma casa de campo. Eles sonham com outras vidas em Moscou, mas sem chegar a um gesto vital. Desses diálogos de surdos, reais ou não, o autor, como sempre, extrai cristais dramáticos.	Centro Cultural Banco do Brasil (r. Primeiro de Março, 66, Centro, Rio de Janeiro, tel. 021/216-0237).	Estréia 8/10. Até 20/12. De 4ª a domingo, às 20h. R$ 10 e estudantes R$ 5.	É uma das melhores obras de Tchekhov, e o elenco tem em Renata Sorrah uma presença forte. Bia Lessa gosta de correr riscos com os clássicos, o que pode ser tudo, menos apático.	Na eloqüência dos subtendidos do dramaturgo. Quando o espetáculo chega até eles, a experiência é inesquecível.	O Centro Cultural Banco do Brasil tem um restaurante com comidas leves e rápidas. E uma livraria especializada em livros de arte, com o que há de melhor no assunto no Rio de Janeiro.
TEATRO	**Noturno para Ifigênia**. Adaptação de Clara de Góes para a tragédia *Ifigênia em Áulis*, de Eurípedes. Direção de Rubens Rusche. Com Clarice Niskier, Clemente Viscaíno, Raíssa de Góes, Isio Ghelman, Washington Luiz, Ramon Botelho e Carla Andrea.	O comandante e rei Agamenon vê-se, por falta de ventos, impossibilitado de partir em direção a Tróia com sua esquadra. O oráculo avisa que, para poder zarpar, ele terá de sacrificar sua filha Ifigênia à deusa Ártemis.	Teatro Gláucio Gil (pça. Cardeal Arcoverde, s/nº, Copacabana, tel. 021/547-7003).	De 5ª a dom., às 21h. Ingressos: R$ 20.	A peça revela, de forma imponente, os dilemas do poder, e até onde vai o limite do homem nessa busca. A atemporalidade do tema permite trazê-lo para a atualidade de forma não arqueológica e sem obviedades políticas.	No trabalho de Rubens Rusche, que, depois de despertar a atenção do público e da crítica paulistas com espetáculos inovadores baseados em textos de Beckett e Peter Handke, estréia nos palcos cariocas.	Sanduíches e boemia no Bar Cervantes, na rua Prado Júnior, Copacabana, o cenário do filme *A Fulaninha*, de Davi Neves.
DANÇA	**7º Panorama RioArte de Dança**. Apresentação de companhias nacionais e estrangeiras, exposição e debates sobre dança contemporânea.	*Ensemble*, de Henrietta Horn (Alemanha); *Sem Título*, com Ana Vitória (Rio); Cia. Burra de Dança, de Marcelo Gabriel (B. Horizonte); *Estudo*, com **Paulo Caldas** (*foto*); *Coisa que Dá e Passa*, com Dani Lima (Rio); Cia. Nova Dança, de Adriana Grechi (SP); *Ai, Ai, Ai*, com Marcelo Evelin (Piauí); Les Ballets (Bélgica); Tarcísio Homem Ramos, com *Pessoa e o Rio* (BH); Renata Melo, com *Domésticas* (SP).	Teatro Carlos Gomes (pça. Tiradentes, s/nº, Centro, Rio de Janeiro, tel. 021/232-8701).	De 22/10 a 1/11, às 19h. Ingressos: R$ 10. Pacotes antecipados: 4 dias, R$ 20; 8 dias, R$ 35.	Além de ser uma boa oportunidade de conferir a produção recente da dança contemporânea, o Panorama abre espaço também para a discussão. Nos dias 26 e 27, debates sobre produção cultural, no Centro de Arte Hélio Oiticica, às 18h30 (r. Luís de Camões, 68, Centro).	A coreografia *Dui Vallent Suht* (literalmente, "O Mal da Queda"), da prestigiada Henrietta Horn, se inspira em uma doença chamada coréia, muito comum na Idade Média, que atacava o sistema nervoso central.	Durante o festival, no saguão do teatro estará acontecendo uma exposição fotográfica sobre a bailarina Angel Vianna, em comemoração dos 15 anos de sua escola de dança, uma das mais conhecidas na formação de bailarinos e coreógrafos no Brasil.
DANÇA	Em cena o **Grupo Corpo** inicia em São Paulo a turnê brasileira que marca a estréia de seu novo espetáculo – *Benguelê*. Em seguida, a mais prestigiada companhia de dança do Brasil se apresenta no Rio de Janeiro, Brasília, Curitiba, Porto Alegre e Belo Horizonte.	*Benguelê* tem coreografia de Rodrigo Pederneiras e música de João Bosco. A cenografia é de Paulo Pederneiras e Fernando Velloso, e os figurinos, de Freusa Zechmeister. O programa também inclui *Parabelo* (*foto*), criado no ano passado pelos mesmos artistas, com exceção da música, de José Miguel Wisnik e Tom Zé.	Teatro Alfa Real, ao lado do Hotel Transamérica (r. Bento Branco de Andrade Filho, São Paulo, tel. 011/5181-7333).	De 29 de outubro a 2 de novembro (de quinta a sábado e segunda, às 21h; domingo, às 17h).	Sempre primorosos, os espetáculos do Corpo são protagonizados por um elenco de padrão internacional, que hoje é uma espécie de embaixador da dança brasileira.	Em *Benguelê*, Rodrigo Pederneiras aproveita o tom africano da música especialmente composta por João Bosco, para explorar novas possibilidades de movimentos.	Para atrair o público que freqüenta o Alfa Real, o Hotel Transamérica, ao lado do teatro, criou cardápios especiais, com preços convidativos, para seus dois restaurantes, o Blooming e o Anturius.
DANÇA	**No Limite do Dia** é um solo concebido e interpretado pelo alemão **Urs Dietrich** (*foto*), que representa a geração de herdeiros da dança-teatro de Pina Bausch e Susanne Linke.	Com músicas de Luigi Nono e Henryk Górecki, *No Limite do Dia* mostra um personagem urbano cujos conflitos existenciais tocam os temas recorrentes de Dietrich: morte e renascimento.	Teatro do Sesc Pompéia (r. Clélia, 93, São Paulo, SP, tel. 011/3871-7700).	Dia 12 às 18h, e 13 de outubro às 21h. Ingressos: R$ 5 e R$ 10.	Dietrich é um dos mais complexos criadores de sua geração, e seus trabalhos representam a mais forte tendência da dança expressionista alemã.	Dietrich se vale da intensidade de sua presença física e psicológica para desenvolver o que ele chama de "poesia da dança", cuja composição de movimentos associa sensualidade e mesmo humor negro.	Os que querem participar de um intercâmbio com Urs Dietrich podem se inscrever nos workshops que ele realizará de 14 a 18 de outubro, das 11h às 17h, no Sesc Pompéia (informações no Instituto Goethe, tel. 011/280-4288).
DANÇA	A produção **Fantasia Brasileira – O Ballet do IV Centenário** (*foto*) oferece programação intensa até 13 de dezembro. Neste mês, o professor e coreógrafo Ismael Guiser estréia um espetáculo que rememora a atuação do grupo que marcou a comemoração dos 400 anos de São Paulo.	O espetáculo de Guiser é uma colagem feita de reminiscências do repertório do Ballet do IV Centenário, cujo elenco ele integrou. A produção ainda inclui uma criação de Ana Mondini, que interfere com o espaço de exposições, além de apresentações dos grupos Quasar e Paula Nestorov.	Sesc Belenzinho (r. Álvaro Ramos, 991, na antiga fábrica do Moinho Santista, estação Belém do metrô; tel. 011/264-1829).	De 15 a 18 (Guiser); dia 12 e dia 17 (Ana Mondini); de 22 a 24 (Quasar); de 29 a 31 (Paula Nestorov).	A produção – que inclui exposição de fotos e cenários dos espetáculos originais – rememora a importância do Ballet do IV Centenário, que conseguiu marcar época e envolver a elite artística brasileira em apenas um ano de atividade.	Embora baseadas na técnica clássica, as coreografias do Ballet do IV Centenário, que Guiser deve recuperar, apontavam para as inovações da época e a sintonia da dança com as artes plásticas, já que os cenários foram realizados por artistas como Portinari, Di Cavalcanti, Lasar Segall e Burle Marx.	Vá ao Sesc Belenzinho não só para ver os espetáculos, mas todos os segmentos da produção, que inclui, além da exposição sobre o IV Centenário, a projeção de um videodocumentário com depoimentos de artistas da época.

(*) com Ana Francisca Ponzio

FOTOS FLAVIO CANALONGA/ABRIL IMAGENS / JOÃO CALDAS/DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / RAIMUNDO VALENTIM/AE / ANDRÉ VALENTIM / MÁRCIA TABAJARA/DIVULGAÇÃO / JOSÉ LUIZ PEDERNEIRAS/DIVULGAÇÃO / GERT WEIGELT/DIVULGAÇÃO / KAZMER/RICHARD SASSO/F. PAMPLONA/DIVULGAÇÃO

Por Libero Malavoglia e Paulo Garfunkel